



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Programa de Pós-graduação em Educação – PPGEd
Linha de pesquisa: Filosofia da Diferença e Educação
Área temática: Fantasias de crítica-escrita

**BIOGRAFEMA COMO ESTRATÉGIA BIOGRÁFICA:
escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**

Tese de Doutorado

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Mara Corazza
Orientando: Luciano Bedin da Costa

Porto Alegre
Agosto de 2010

Luciano Bedin da Costa

**BIOGRAFEMA COMO ESTRATÉGIA BIOGRÁFICA:
escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.
Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Corazza.

Defendida em 24 de agosto de 2010

Profa.Dra.Sandra Mara Corazza – Orientadora- FACED/UFRGS

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan – FACED/UFRGS

Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca – PPGPSI/UFRGS

Prof.Dr.Eduardo Aníbal Pellejero – UFRN

Prof.Dr.Silas Borges Monteiro – UFMT

Agradeço à Sandra Corazza, minha amiga e orientadora em seis anos de aventuras acadêmicas e de vida – exemplo de rigor e paixão pela pesquisa; à Mayra, meu amor e companheira em tudo que esta Tese passou e não passou; aos meus pais e família – Walder, Marlene, Dani e Teteu, pelo que me deram e ainda dão; ao Hugo, pela sempre simpática acolhida desde os tempos de Aluno-PEC; a todos que fazem parte e passaram pelo Bando de Orientação de Pesquisa (BOP) – Chico, Eduardo, Marcos, Ester, Gabriel, Jane, Máximo, Betina, Patrícia, Deniz, Karen, Dayana, Ana, Maira, Cláudia, Luiz, Rosiara...; à Tania Galli, pela paixão que tem pelas coisas que nos deixam vivos e por acreditar em mim e nas coisas que acredito; à Barbara Neubarth e Tania Capra, por darem vida à Oficina de Criatividade; a todos os amigos e integrantes do acervo Eu sou Você do Hospital Psiquiátrico São Pedro – Blanca, Leonardo, Gabriela, Sara, Andresa, Vitor, Juliane, Júlia, Fábio, Guilherme, Leonora, Mário, Regina, Luis Arthur, por acreditarem na vida que há mesmo nas coisas ditas mortas; ao DIF e à matilha de Paola Zordan, pelos uivos da diferença; ao Eduardo Pellejero e Silas Monteiro, por estarem juntos desde o projeto de Tese; ao Tomaz Tadeu, pela intensidade dos tempos de ritornelos; ao intenso e inesquecível amigo Fábio Parise, pela presença e sensibilidade; à Larisa Bandeira, pela genialidade das pequenas percepções e por me dizer que é hora de dar um ponto final; à Adriana Thoma, por me fazer pensar a biografia dentro de outros domínios; à equipe de psicologia da SETREM - Rita, Lilian, Jeane e Vanda, pela compreensão e paciência; à família Redin - Euclides, Mayana e Marita, por serem sempre especiais e por também serem minha família; à Renata Roos, por ter me colocado nisso tudo; ao amigo Rafael Ribeiro, pelas geologias da vida além da Tese; à Alexandra Bello, pela leveza e amizade também na leveza; ao André Pietsch Lima e Angélica Munhoz, pela força na ida à França; à Vitória e Jana, pelas importantes e deliciosas aulas de francês; ao professor Dominique Viart, co-orientador na distante e gélida Lille; à Capes, pelo investimento e apoio desde o mestrado; à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Faculdade de Educação-FACED, pela estrutura e suporte para minha pesquisa; por fim, agradeço à VIDA, por me deixar diante de todos estes que aprecio e amo.

RESUMO

Como escrever uma vida? Essa pergunta aparentemente simples é a questão que movimenta este texto. A escrita de vida – chamada aqui de biografia (*bíos* - *bíos*, vida e *γραφή* – *gráphein*, escrever) – é um tema transversal, compreendendo não somente a literatura, como também outros domínios das Ciências Humanas e da Saúde, como a psicologia, educação, antropologia, história e ciências sociais. A bio-grafia comporta um tecido amplo de operacionalizações e metodologias; ela aparece nas histórias de vida, na formação profissional, nas anamneses, nos relatos de experiências, nos projetos de vida, nos estudos de caso, etc. O binômio vida-escritura é tratado a partir da perspectiva levantada pelos filósofos Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze, como a força capaz de criar, e sobretudo, criar a si mesma. A noção de biografema, proposta por Roland Barthes, é uma potente estratégia para se pensar a escritura de vida aberta à criação de novas possibilidades de se dizer e, principalmente, de se viver uma vida. O surgimento do biografema acompanha uma mudança de abordagem em relação às próprias vidas biografadas, acarretando num novo tratamento biográfico por parte das disciplinas. Trata-se de outra postura de leitura, de seleção e de valorização de signos de vida. Ao invés de percorrer as grandes linhas da historiografia, a prática biografemática volta-se para o detalhe, para a potência daquilo que é ínfimo numa vida, para suas imprecisões e insignificâncias. Tomar partido da biografia enquanto criação (e não somente como representação de um real já vivido) é colocar-se diante de uma política que se mostra contrária a todo uso biográfico que sufoca a vida, a toda estratégia ou metodologia thanatográfica. O próprio sujeito se desloca – ele passa a ser, neste sentido, também um criador, um fabulador de realidade, um ator mesmo de escritura e de vida. Afinal, haveria outro sentido em se escrever uma vida que não fosse o de acreditar na potência de reinvenção desta própria vida?

PALAVRAS-CHAVE

Biografema, Escrita de Vida, Nietzsche, Barthes, Deleuze, Educação, Psicologia

RÉSUMÉ

Comment écrire une vie? Cette question apparemment simple est la question qui anime ce texte. L'écriture de la vie - qu'on appelle ici la biographie (βίος - bios, vie et γραφή - graphein, écrire) - est un thème transversal. L'écriture biographique couvre pas seulement la littérature mais aussi d'autres domaines de la santé et des sciences humaines, comme la psychologie, l'éducation, anthropologie, histoire et sciences sociales. La bio-graphie comprend un large tissu de méthodologies; elle apparaît dans les histoires de la vie, dans la formation professionnelle, dans les études cas dans, dans les projets de vie, études de cas, etc. Le binôme vie-écriture est traité avec la philosophie de Friedrich Nietzsche et Gilles Deleuze, comme la force capable de créer, et surtout, créer elle-même. La notion de biographème proposé par Roland Barthes, c'est une stratégie puissante pour une réflexion sur l'écriture de la vie ouvert à la création de la possibilité de dire et surtout de vivre cette vie. L'apparition du biographème conduit à un nouveau traitement biographique de l'histoire. C'est une autre position de lecture, de sélection et de récupération des signes de vie. Plutôt que de passer par le contour de l'historiographie, la « pratique biographématique » se tourne vers le détail, le pouvoir du minuscule, vers le insignifiant et inexact. En pensant à la biographie comme création (et pas seulement comme une représentation du réel, déjà vécu) c'est mis en avant d'une politique contre l'utilisation de la biographie qui étouffe la vie, contre toute la stratégie ou méthodologie thanatographique. Le sujet lui-même se déplace aussi - il devient, en effet, aussi un créateur, une réalité incroyable, même un acteur d'écriture et de la vie. Après tout, est-ce qu'il y avait un autre sens par écrit une vie qui n'est pas de croire en la puissance de la réinvention de cette vie?

MOTS-CLÉS

Biographème, Récit de vie, Nietzsche, Barthes, Deleuze, Éducation, Psychologie

SUMÁRIO

CINCO POSES

Beckett, Barthes, Blanchot, Brenda e Brenner 9

NO LIMBO EPISTEMOLÓGICO 23

DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA À CONSISTÊNCIA BIOGRÁFICA 32

A INVENÇÃO DA VERDADE BIOGRÁFICA 47

THANATOGRÁFIAS E A AUTÓPSIA DA HISTÓRIA 53

THORUBOS DA PALAVRA 68

DA ORELHA DO LEITOR AO TÍMPANO DO TEXTO 79
Nietzsche, Derrida e Barthes, otobiógrafos

A ECOGRAFIA E O DRAMATURGO DA HISTÓRIA 90

UM CORPO SENÃO <EU> SUFOCO 97

BIOGRAFEMA

o amigável regresso e a impossibilidade da biografia 104

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA, MODOS DE USAR 118

REFERÊNCIAS 127

ANEXO: BIOGRAFIAS FUZILADAS
seguido de 10 fotografemas

A palavra Auto-Bio-Grafia é uma palavra feia, artificialmente médica, uma palavra sem alma, desprovida de vibração histórica e de encantamento poético, tida como necessária aos profissionais da crítica literária. Mas esta antipática palavra tem ao menos um mérito: o de dizer o que ela diz com uma rara precisão.

GUSDORF, *Auto-Bio-Graphie*

Existem palavras que deveriam fazer parte de uma nova categoria gramatical chamada de <palavras certas>. Não por serem perfeitas ou por muito <bem> designarem as supostas <coisas em si> que elas representam, mas por serem justamente esfareladas, poeirentas, e por mais sobrecodificados que sejam os sentidos a elas concebidos, basta um sopro para que um outro sentido <novamente> as coloque fora de rota.

Biografia é uma dessas <palavras certas>.

CINCO POSES

BECKETT, BARTHES, BLANCHOT, BRENDA, BRENNER

É 1961 e Samuel Beckett está sentado no trono junto aos grandes de todos os tempos. Como Shakespeare, Dante, Hugo e Joyce, o escritor irlandês tem sua imagem revestida de imaginários dinásticos. Beckett é rei. É desta imagem real que Pierre Michon inicia seu *Corps du Roi* (2002). Segundo Michon (2002, p.13-16), ao rei é destinado dois corpos: um corpo eterno, dinástico, o qual a biografia sacraliza; e um outro corpo, mortal e funcional, vestido de pequenas precariedades. Lutfi Özkök, fotógrafo turco, é o responsável pela fotografia que haveria de immortalizar Beckett em seus dois corpos. Ele está presente no charme dos lábios rigorosamente perfeitos, na brancura do cigarro que pende em sua boca, nas sombrancelhas negras e grossas e nas rugas que desenharam em seu rosto uma prateada cartografia. O rosto de Beckett põe em questão a justa imanência da imagem, a aparição simultânea do corpo do Autor e de sua encarnação pontual, o verbo sacro do rei e seu *saccus merda*. Na imagem de Beckett os signos transbordam e o corpo apresenta-se íntegro em sua cisão.

Tudo <nele> está
Noli me tangere.



Os dois corpos de Samuel Beckett

É início de 1980. Mesmo contrariado, Roland Barthes deixa-se fotografar como poucos. Sua imagem é preenchida de um charme aristocrático, seus lábios portam o cigarro que é também o cigarro de Beckett. Barthes é velho e bonito. Seu rosto é invadido por sombras perfeitas e a flacidez da pele confunde-se com a mesma textura prateada que encobre a face do escritor irlandês. Éric Marty não é o fotógrafo mas o autor de *Roland Barthes, o ofício de escrever* (2009), a fotografia literária dos corpos que se insinua no corpo único que atende por Barthes. A biografia do escritor é assediada por comoventes biografemas. Marty é o aluno e amigo de Barthes, aquele que recebe um telefonema dizendo: *Roland sofreu um acidente....* Barthes é atropelado por uma caminhonete quando atravessa a rue des Écoles, em Paris. No hospital, recebe a visita do amigo que vê nos olhos do escritor o olhar de desespero, do tipo verificado nos prisioneiros de morte. “O quarto é branco, tão claro a ponto de quase cegar, ele está deitado numa cama mais alta do que as camas normais, o que dá a sensação de um corpo em exposição, sem mais nenhum elo com o solo, o corpo coberto por um lençol branco e repleto de tubos, de fios de controle, corpo que perdeu toda a sua existência vital. Mas, esse corpo estrangeiro, não-humano, está ligado a uma cabeça desesperada, que me olha enquanto atravesso lentamente o quarto para me aproximar dele” (MARTY, 2002, p.116).

Marty passa os dias ao lado do amigo que haverá de morrer logo. “Fiquei ao lado da sua cama, quis pegar na sua mão, mas fiquei achando que ele podia ler no meu rosto a sua própria morte, então virei o rosto e saí sem dizer quase nada” (MARTY, 2002, p.118).

A morte enfim chega e Éric Marty é o primeiro a vê-lo. Na sua memória, o rosto de Barthes tinha voltado ao normal.



Em estado normal: Roland Barthes

É outono de 1949 e Maurice abandona seu apartamento em Neuilly. Blanchot continua a ser um homem público mas seu rosto não aparece. Ele não tem voz, não fala à Radio France e seu corpo e não participa da cena mundana francesa. Longe de Paris, ele está também longe dos amigos e de Bataille. Seu corpo é o corpo usurpado pela miséria fisiológica e pelo cansaço das coisas que acontecem. Blanchot habita o minúsculo vilajero de Èze, a dois passos de Nice e de Cap Ferrat. Do seu pequeno quarto, avista o penhasco rochoso que outrora inspirou Nietzsche a compor a terceira parte de seu Zarathustra. Èze oferece a Blanchot uma dupla reserva: de espaço e de assédio. Um pequeno jardim delimitado por muros espessos e um quarto que não o prolonga nem o reduz. Ali Blanchot está na medida certa. Christophe Bident (1998, p.308), o competente biógrafo, constrói o cenário que nos parece fugidio: “O espaço real (a casa, o quarto de Èze) se ausenta, para dar lugar a um espaço difuso, difratado, disseminado, às vezes alucinado, espaço de escritura, espaço literário, espaço abrindo o espaço (...) espaço que permite entrar no vazio silencioso da obra e na ausência do tempo”. O certo é que Èze conhece esse Blanchot sobre o qual pouco sabemos. Alguns turistas por vezes assediam a residência. Eles fotografam e olham para a pequena janela lateral fechada que teria sido do escritor. Blanchot não está lá.



Um quarto de Maurice Blanchot

É maio de 1980 e Henry Miller tem 88 anos. Fisicamente ele é a expressão viva de uma ruína. O caminhante de Paris sabe que a vida logo o deixará. Ele se tornou frágil, seu corpo é agora esquelético. Os músculos definharam. Seu coração inquietantemente bate com a ajuda de uma grande artéria artificial. Completamente cego do olho direito, esforça-se para enxergar o pouco de vida que ainda lhe resta à esquerda. Brenda Venus, o último dos amores de Miller, está sentada ao seu lado. Brenda é sua amante e derradeira musa. Num curto espaço de tempo, a ela dedicou-lhe mais de 1500 cartas. Ele escreve duas, três vezes por dia, em frases que se tornam cada vez mais enxutas. Brenda tem 22 anos, um amor desprezado por aqueles que se dizem mais próximos do escritor. Ela bem sabe disso e se mantém à distância. Costuma-se dizer que, às paixões mais arrebatadoras, o lado de fora é o mais conveniente. O certo é que, com a entrada de Brenda, a vida do velho escritor havia mudado radicalmente. Ela devolveu-lhe o poder de domesticar suas enfermidades e de conhecer as últimas alegrias do paraíso em vida. “Miller não se cansava quando me falava de Brenda Venus; ele não passava um dia sequer sem deixar de escrever uma mensagem para ela. O pensamento de Brenda era onipresente” – testemunha o amigo Lawrence Durrell, no prefácio de *Lettres d'amour à Brenda Venus* (1986, p.9).

Uma equipe de televisão chega para fazer um documentário. “Em seu quarto, a câmera o filma deitado na cama. Sua última cama. Ele sabe disso. Esta cama porta um nome: leito de morte”¹. Ao lado, silenciosamente Brenda o observa. Ela também parece saber.

¹ Béatrice Commengé, *Henry Miller: ange, clown, voyou*, 1991, p.330.



Brenda Venus e o pensamento onipresente

É 1877. A Villa Rubinacci é uma casa de campo simples e clara, nutrida pela presença de dois modestos terraços – um projetado sobre a falível borda que entorna o golfo de Nápoles, e o outro debruçado sobre o limite do real imposto pelos paredões de pedra. Deste segundo, pode-se melhor sentir o odor do bosque ocupado por limoeiros, banhar-se na frescura da brisa proveniente dos assédios da montanha próxima. De longe avista-se o Vesúvio, o magnífico tormento de Pompéia. Vive-se numa atmosfera bucólica de recolhimento e introspecção. Trata-se de uma pensão alemã, destas destinadas a acolher viajantes germânicos. As janelas, costumeiramente entreabertas, são protegidas pela aprazível sombra oferecida pelos pinheiros, dando a ver <e por certo, a escutar> o inesgotável movimento repetitivo do mar. A pequena casa está situada em Sorrento, na Campânia italiana, ao sul deste imenso pedaço de terra chamado Europa. É o lugar onde o calor e a luminosidade mediterrânea banham os espíritos. Villa Rubinacci é um destes lugares para onde se pode ou se quer fugir.

O quarto de Malwida de Meysenbug está situado no primeiro andar. Ele tem o conforto necessário. Seus três únicos hóspedes ocupam, por sua vez, o suficiente espaço do térreo. As manhãs são consagradas ao trabalho solitário e aos momentos de meditação. Aquele que assina *Prof. Dr. F.N* ao final de suas cartas, acorda em torno de seis horas da manhã, quando dia e noite ainda estão em comum acordo de convivência. F.N prepara calmamente seu desjejum e logo se coloca diante de sua obra. Durante as manhãs, cada um dos habitantes trabalha solitariamente no seu canto até que o odor da panela quente e temperada lentamente percorra os poucos corredores da casa anunciando a hora do almoço.

As tardes reservam caminhadas. Três horas de marcha moderada costumam ser suficientes, por entre magníficos caminhos montanhosos que cortam os campos de oliveiras, próximos a desfiladeiros, de onde se avista o oceano de laranjeiras carregadas de frutos dourados.

À noite, antes do jantar, sessões de leitura, geralmente confiadas a Paul Rée. Sua voz é densa e carismática. Mesmo sério, Rée provoca risos. Os quatro solitários da Villa Rubinacci estão sentados na sala de estar. Acomodado numa poltrona, Nietzsche observa calmamente cada uma de suas polidas unhas, abrigado pela cândida luz de um pequeno abajur. Rée, o leitor, sentado em frente à mesa, sobre a qual uma outra lamparina continuamente queima. Perto da lareira, Malwida

descasca laranjas para o almoço, num silêncio que é sobretudo cítrico. Uma hora após o jantar, todos se retiram aos seus quartos. No relógio, 21hs.

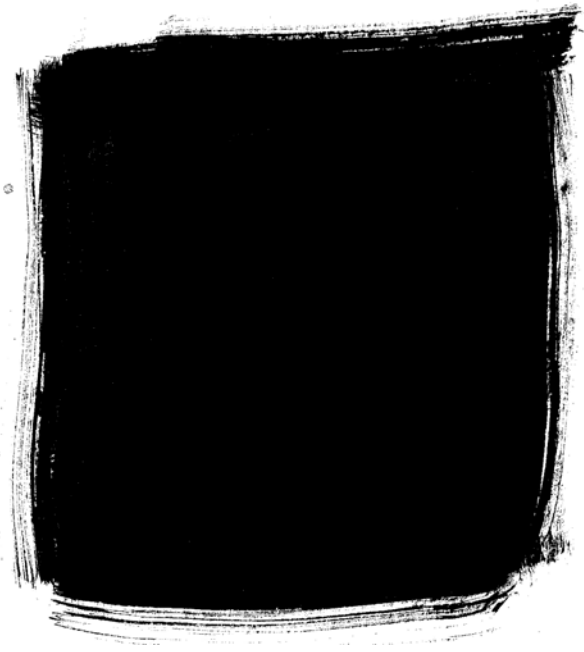
De todos os quatro solitários, Paul Rée é o único com uma saúde invejável. Villa Rubinacci é também um lugar onde a vida transita abraçada à sua real precariedade. Friedrich Nietzsche, hóspede da senhora Meysenbug, é amigo do Dr. Rée. Eles se conheceram na Basileia, na primavera de 1873, quando Nietzsche era seu professor. Dr. Rée escreverá uma dezena de livros importantes e terá um papel privilegiado na vida do filósofo alemão e de Lou Salomé. Malwida de Meysenbug é uma notória idealista, a escritora que se tornará célebre no seleto círculo dos wagnerianos.

Albert Brenner, é o quarto e último dos solitários. O jovem Brenner foi também aluno do professor Nietzsche e terá uma vida breve. Não é tão brilhante como Paul Rée. Tuberculoso, morrerá aos 22 anos, muito jovem, sem receber os louros da eternidade. Passará pela vida quase à margem da história, como muitos outros personagens do vivido. Entretanto, terá convivido com os grandes, como poucos. Terá escrito algumas inexpressivas novelas, nenhuma delas publicada em sua vida breve. Brenner aparecerá em algumas memórias de Nietzsche e de Malwida de Meysenbug. “O jovem rapaz está muito doente e vai morrer. A única alegria que ele conheceu foi a sua estadia na Itália”². “Há muitas coisas para as quais gostaria de me calar: a morte e o último período de *torture* de Brenner, o estranho afastamento de muitos amigos”³.

Então, a grafia do nome Brenner será timidamente mencionada em alguma escassa biografia que não a sua. Brenner não a terá pelo fato de não ter sido suficientemente interessante aos olhos e ouvidos dos grandes contadores dos fatos ditos reais. Sua fotografia não estará dentro da sua biografia que nunca será escrita. Quando muito, aos esfarelados da história resta o árido intervalo entre duas insípidas datas, sobre as quais costuma-se depositar um início e um fim.

² Malwida von Meysenbug. *Le soir de ma vie, suite des Mémoires d'une idéaliste*, 1908.

³ Friedrich Nietzsche. *Lettres à Peter Gast*, 1957.



Albert Brenner
(1856-1878)

10 de abril de 1877. É terça-feira e o tempo está encoberto. O jovem Brenner, tuberculoso, está partindo da Villa Rubinacci com Paul Rée. “Brenner estava totalmente desorientado de dor, ele queria a todo tempo dar meia-volta e retornar a Sorrento. Rée também estava igualmente calado, mas se controlava, mantendo uma postura sóbria e bela, assim como é a sua pessoa. Eu estava sinceramente desolada por ver Brenner nesse estado, e disse adeus à Rée como a um filho querido. Talvez a gente se reencontre, mas de forma alguma será tão belo como foi nestes 5 últimos meses” – carta de Malwida⁴. E então Brenner salta rapidamente no vagão enquanto Malwida procura seu rosto por entre as pequenas janelas embaçadas. A tuberculose logo terminará e com ela a vida do jovem. Restarão brevidades.

⁴ Friedrich Nietzsche. *Correspondance avec Malwida von Meysenbug*, 2005.

Beckett, Barthes, Blanchot, Brenda, Brenner.
A biografia começa com corpos que escapam.

NO LIMBO EPISTEMOLÓGICO

I. O Texto biográfico e suas variações

Embora seja um dos gêneros literários mais lidos no Brasil e no mundo, ainda são poucos os estudos acadêmicos que tomam a questão da biografia em sua transversalidade, conforme afirmam Schmidt (2000; 2004) e Vilas Boas (2003). Trata-se, segundo este autor, de uma tessitura delicada, onde universos se entranham e, por vezes, até se estranham, fazendo com que os estudos sobre biografias ainda sejam ocasionais, restando apenas iniciativas isoladas, que somente tangem o gênero como parcela secundária ou complementar de uma pesquisa maior. Pena (2004, p.51) dirá que, ao não ser reconhecida como gênero autônomo de discurso (situando-se entre a história e a ficção), a biografia desliza num certo *limbo epistemológico*, justificando esta suposta falta de interesse da crítica universitária em relação ao tema.

A questão da “escrita da vida”, da βιογραφία (do grego: *bíos* - *bíos*, vida e *γράφη* - *gráphein*, escrever), pelo seu caráter heterogêneo e deslizante, assume uma perspectiva transversal. Tendo em vista a multiplicidade de tratamentos aos quais é submetida, falar sobre biografia se torna uma “conversa difícil, indireta e ininterrupta”, como bem sinaliza Sabina Loriga (2003, p.17). No que diz respeito a uma definição geral do que seja biografia, Gobbi (2005, p.90) dirá que se trata de “uma tarefa impossível”, justamente pelo caráter transdisciplinar que a envolve. O campo que faz uso da escrita biográfica abrange não somente a literatura, como também a história, a psicologia, a pedagogia, a antropologia e ciências sociais.

Para que a biografia não fique limitada ao gênero literário propriamente dito, pesquisadores como Dominique Viart (2002 b) e Benito Bisso Schmidt (2000) preferem utilizar o termo “biográfico”. Mesmo que faça uso de elementos de uma concepção tradicional de biografia (recorrentes em pesquisas documentais e historiográficas), o biográfico seria esse material processado pela escritura. Segundo Viart (2002 b), o biográfico é esse efeito do vivido; a questão da realidade histórica deste material não é o mais importante – no que diz respeito ao biográfico, o que se coloca em questão é a maneira como o texto apresenta seu

material. Tomando o biográfico como efeito de escritura, é possível produzir um distanciamento, um *pathos da distância* acerca do que se entende por fidelidade histórica ou historiografia de vida. O biográfico, neste sentido, opera com aquilo que Deleuze & Parnet (1998, p.58) chamam de “traição da escritura”, onde o trair é colocado ao lado da criação, distante dos ditames identitários produzidos pela idéia de *obra* biográfica de um autor. “Escrever uma vida, ou a própria vida, é ficcionalizar; toda representação de vida é, desde o início, fictícia”, afirma Viart (2002b,p.211). Dessa forma, ao introduzir a fabulação no próprio cerne biográfico, opera-se uma nova política, tal como Deleuze & Guattari (1977) anunciam: a de propor novas entradas, e principalmente, inventar novas saídas. Trata-se de tomar a biografia a partir da articulação entre a invenção fictícia e o pensamento crítico (VIART, 2005), num gesto que é, sobretudo, de saída. O componente biográfico passa a ser compreendido como um empreendimento de saúde, naquilo que Viart (2002 b, p.73) apresenta como “a invenção de si como se fora um outro”. A história é, pois, atravessada pela fabulação, sendo o biográfico o plano onde estas misturas efetivamente se dão.

Ao considerar o texto um “gesto coletivo, sempre escrito e lido a várias mãos”, Barthes (2004, p.74) solicita do leitor uma “colaboração prática”. Mesmo nos escritos autobiográficos, o que está em jogo é, menos a monotonia de um sujeito consciente que busca exprimir sua interioridade, e mais aquilo que a “assembléia viva de leitores e escritores lhe solicita” (ibid, p.99). Será por esta solicitação de escritura que o trabalho de uma biografia será assumido. Trata-se de um coletivo engendrado pelo próprio biógrafo, do qual ele também faz parte, e sobre o qual ele mesmo se dilui. A biografia pode ser pensada, então, como a grafia possível das vidas que correm e avançam sobre o texto escrito, sobre a dita *obra* de um autor, fazendo desta um Texto. Para Barthes, o Texto é aquilo que se atravessa na obra e que a coloca em movimento, tudo o que é passível de ser lido e que não está intimamente ligada à obra propriamente dita (uma imagem, uma fotografia, uma pintura, uma anotação...). Entretanto, faz-se necessário reforçar que o movimento produzido pela concepção de Texto biográfico é outro, pois o que avança não é a escrita sistemática de uma vida (com sua cronologia, fases, períodos, etc), mas as vidas que se engendram e que tornam a biografia sempre aberta, produzindo saídas para as vidas mais aprisionadas.

II. A máquina de esrileitura biográfica

A inserção do leitor dentro do problema biográfico aproxima-se daquilo que Philippe Lejeune (1980; 1984; 1996) apresenta como “pacto autobiográfico”. A assinatura de um Texto biográfico será, também, do leitor que, lendo-o, é convocado a fazer algo com aquilo que lê. Uma leitura acompanhada de um desejo por escrever, de *scripturire* (BARTHES, 2005, p.19-20). É desse “leitor-scriptor” que Corazza (2008) retirará subsídios para pensar o que define como “esrileitura”, ou seja, o movimento de escrita testemunhal daquilo que faz corpo entre o escritor-leitor e seu autor a ser escrito. O agenciamento esrileitura-leitura constitui essa “máquina de esrileitura literária” (CORAZZA, 2008, p.183) que se põe a minorar as grandes entidades metafísicas encarnadas na figura do Escritor, do Leitor e do Crítico. O movimento de esrileitura acompanha o que Viart (2000, p.75) apresenta como o “novo movimento da crítica”. Ao contrário da postura clássica (que exaltava a imitação das grandes obras) e das vanguardas (que preconizavam uma ruptura total com os modelos), a atitude contemporânea privilegia o gesto de leitura, sem exclusividade ou exclusões prévias. Este novo tipo de postura não busca um modelo para testemunhar fidelidade e nem tampouco rechaça as práticas mais antigas; a postura crítica contemporânea trabalharia, então, a partir do “transbordamento de suas próprias interrogações” (VIART, 2000, p.76), numa esrileitura que situa a leitura no coração de seus próprios princípios. Para Viart & Vercier (2006), a literatura contemporânea ajuda-nos a pensar a natureza fragmentária e descontínua do real. Segundo Loriga (2003, p.19), se escritores como Gide, Musil e Valéry criticavam a biografia, era com a intenção de instigar e fomentar as próprias variações do dito “eu substancial”. Uma vez admitidas a fragmentação do ser e o estilhaçamento do olhar individual, tais escritores buscavam adentrar ao universo daquilo que é virtual e hipotético. Trata-se, através da experiência individual, de promover o rompimento com o excesso de coerência do discurso histórico, instaurando a pluralidade e a virtualidade que há na tentativa de se reescrever um passado.

Essa nova posição frente ao campo biográfico coloca a biografia dentro de uma historicidade capaz de sugerir espaços de liberdade frente aos sistemas normativos vigentes. É o que Schimidt (2003, p.69) afirma, quando se refere a essa história tomada pelas margens, a qual nos faz responder, mesmo que tangencialmente, a uma importante questão existencial: “qual é a nossa

possibilidade de individuação, de criatividade, de intervenção no curso dos acontecimentos?”. Ao não pactuar com o determinismo histórico, a biografia passa a ser um dispositivo para que a própria produção de vida seja colocada em questão, tal como Corazza (2006, p.29) escreve: “os modos de vida inspiram maneiras de pensar e escrever; os modos de pensar e escrever criam maneiras de viver”. Pensar, ler e escrever a vida de um outro passam a ser três movimentos indissociáveis. A esrileitura biográfica teria a marca dessa indiscernibilidade. A obra de um escritor seria, então, isso que permite ler a vida dele como um Texto, e não o apanhado histórico e seco do que fora o registro das suas experiências vividas.

III. O biografema e as vidas minúsculas

Para romper com a concepção majoritária de biografia, este texto faz uso da noção barthesiana de biografema. Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), o biografema é entendido como uma espécie de “anamnese factícia”, de uma imitação que é mais da ordem da fabulação, daquilo que não toma como modelo um Real-imaginário, mas que o inventa na sua necessidade de fazer algo com ele. Em *Sollers Escritor* (1979), o biografema é tratado como “o amigável regresso ao autor”, não o autor identificado pelas grandes instituições como a história (da literatura ou da arte), e tampouco o “herói” recorrente das grandes biografias. Em *Sade, Fourier e Loiola* (1971), este autor se mostra disperso: “um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte, e que trazem não mais do que clarões de lembrança e erosão da vida passada”. Em *A câmara clara* (1980), o biografema é apresentado como um “traço biográfico”, como o ponto (*punctum*) que coloca o observador para fora da obra histórica propriamente dita. O princípio biografemático que envolve essa nova escrita da vida diz respeito à fragmentação e pulverização do sujeito; o autor da biografia não é a testemunha de uma vida a ser grafada por ele, mas o ator mesmo de uma escrita. De acordo com Moisés (1983), ao estabelecer aquilo que chama de biografemática, Barthes aponta para dois tipos de biografias possíveis: uma *biografia-destino*, onde todos os dados e acontecimentos históricos parecem se ligar e fazer sentido; e um segundo tipo biográfico, a *biografia-descontínua*, que toma para si a própria potência dispersiva do biografema, criando uma ordenação outra. Enquanto o primeiro tipo de biografia direciona o sentido, a biografia calcada na biografemática cria sentidos outros sempre que o leitor toma para si a multiplicidade de signos dispersos que

povoam o Texto. Segundo Noronha (2001), a prática de uma biografemática envolve a constituição de um retrato de vida, este, porém, nunca acabado. O que há é o desejo de encontrá-lo, um rosto que será sempre etéreo. Trata-se de um outro tratamento para aquilo que a cultura nos oferece acerca do autor (através dos livros, fotos, manuscritos, filmes, entrevistas, documentos, etc): a relação biografemática faz uso deste material, porém toma-o como um compósito de signos soltos, prontos para pontilharem outros rostos, culminando em novos jogos de mentiras e verdades. Desta rede de signos dispersos, Pignatari (1996, p.13-19) estabelece o que chama de “semiótica da biografia”. Propõe a concepção de *biodiagrama* como o conjunto de biografemas, destas “quase-unidades” que compõem a narrativa de uma história a ser documentada. Ao extrair fios da mais variada natureza sígnica, o biógrafo arma uma espécie de teia (*biodiagrama*), graças à qual apreende, capta e lê a vida de alguém, tal como a aranha em relação à mosca. Formado pelo acúmulo e ordenação destas quase-unidades, o *puzzle* biodiagramático passa a apresentar enormes lacunas quantitativas e qualitativas, transformando-se naquilo que Pignatari (1996, p.16) chama de “arquipélago bizarro de biografemas flutuantes”. Ao se mostrar fragmentário e incompleto, este conjunto de ilhas biografemáticas libera a escritura para aquilo que ela tem de mais potente, ou seja, seu movimento de criação e recriação de mundos.

De toda forma, o surgimento da biografemática barthesiana acompanhou uma mudança de abordagem no que diz respeito às próprias vidas biografadas, acarretando num novo tratamento biográfico da história. De acordo com Caramella (1996, p.21-22), a noção de biografema envolve uma outra postura de leitura, de seleção e valorização de determinados resíduos sígnicos. Ao invés de modelos exemplares, de biografias de heróis ou de personagens religiosos (hagiografias), a prática biografemática volta-se para aquilo que é mais comum, para o potente que se entranha no ordinário, para as imprecisões do rosto, uma espécie de etnologia do minúsculo, um “inventário de banalidades” (OLIVEIRA, 2010, p.9). Através da análise de *Vidas Minúsculas* (2004), do escritor Pierre Michon, Viart (2004) evidencia o desvio do olhar contemporâneo para aquilo que é ínfimo e o insignificante. Segundo o autor, “a própria biografia passou a se tornar minúscula, provando o êxito literário do biografema barthesiano” (VIART, 2002a, p.70).

IV. Por uma outra História de Vida

Ao se pensar o biográfico a partir de sua força minoritária, a própria concepção de biografia passa a assumir um sentido outro. Falar em biografia é, antes de tudo, apontar para a força que a própria noção possui, em seus dois principais componentes: a escrita e a vida. Tomar partido da biografia enquanto criação (e não somente como representação de um real já dado por um passado vivido) é colocar-se diante de uma política que se mostra contrária a todo uso biográfico que sufoca a vida, de toda estratégia ou metodologia thanatográfica. Neste sentido, outras noções caras às ciências humanas e da saúde, como anamnese e histórias de vida, podem ser repensadas, aproximando-se daquilo que Marre (1991, p.88) chama de um “outro futuro para o método biográfico propriamente dito”. O autor questiona o uso da História de Vida como uma simples técnica de investigação e ilustração empírica, afastando-a da concepção de que seja apenas um método “realista” de recolher informações exemplares sobre a vida de alguém ou de algum grupo específico. O realismo biografemático sustenta-se na idéia de um real sempre em vias de ser feito, um real impossível de ser aprisionado, pois “não se trata de dizer o que foi, mas de avançar em direção ao que vem” (VIART & VERCIER, 2006, p.50).

Em *L'illusion biographique*, Pierre Bourdieu (1998) faz uma interessante crítica a certos procedimentos biográficos. Segundo o autor, a concepção de História de Vida guarda consigo algumas importantes ilusões produzidas na modernidade, e que ainda permeiam a lógica dos estudos nas Ciências Humanas. Uma grande ilusão diz respeito à vida como uma história passível de ser relatada, vida esta compreendida como um encaminhamento de acontecimentos lineares delimitado por dois pontos estanques: um começo (estréia) e um fim, este entendido como “término” e “finalidade”. Esta perspectiva acerca da vida aponta, segundo Bourdieu (1998), para aquilo que se entende como “cronologia”, para uma vida marcada por um tempo *cronos* e por uma lógica sustentada por uma verdade lógica discursiva. No lugar da fragmentação, busca-se o sentido lógico, uma razoabilidade retrospectiva e prospectiva que permita olhar para trás e ver as “causas”, assim como olhar para frente e projetar de forma mais “segura” as ações vindouras. O problema apontado por Bourdieu diz respeito ao sufocamento da vida em seu devir, pois ao buscar incessantemente uma lógica coerente, uma constância

de si-mesma, é a vida mesmo que acaba se mostrando aprisionada, sufocada, distante da criação e de sua reinvenção.

Para que se possa escapar dessa dureza despertada pelo excesso de realismo biográfico, é necessário, de acordo com Vilas Boas (2003, p.18), que as práticas se misturem, que haja uma exposição à literatura e suas técnicas narrativas. Nesse sentido, trata-se de investir naquilo que Deleuze e Guattari (1992, p.260) anunciam, no cruzamento e entrelaçamento dos planos e disciplinas, tomando como critério as suas diferenças e especificidades, assim como (e principalmente), suas sombras e zonas de indistinção. É quando a Filosofia, a Literatura, a Crítica Literária, a Psicologia e a Educação importam, mais pela potência de afecção gerada pelos seus cruzamentos, do que pelo estudo ou análise dos seus campos específicos. Segundo Deleuze (2002, p.226), é de grande interesse pedagógico jogar no interior de cada disciplina as ressonâncias entre estes níveis e domínios de exterioridade.

No que tange ao campo educacional, ao aproximar as práticas biográficas pedagógicas das problematizações promovidas pela crítica literária contemporânea, abre-se um campo problemático bastante interessante. De acordo com Viart & Vercier (2006, p.27), a literatura contemporânea, jogando com as formas e modelos tradicionais, acaba turvando o quadro do gênero (auto)biográfico propriamente dito, deslocando os lugares seguros que a crítica estruturalista dos anos 70 estabeleceu. Ao buscar novas possibilidades de expressão para a escritura, a própria concepção de “sujeito” acaba sendo colocada em xeque. Conceitos como “autoficção” e “ficção biográfica” destituem o lugar “legítimo” dos escritos biográficos, colocando as práticas biográficas ao lado da fabulação. Neste sentido, cabe aos escritores (e não somente aos teóricos ou “cientistas humanos”), a tarefa de criar outras possibilidades, de produzir “variações autobiográficas”, como bem apontam Viart & Vercier (2006, p.29). Ao invés de sustentar suas criações literárias sob o terreno das terminologias tradicionais, a escritura contemporânea opta pela invenção: Serge Doubrovsky fala em “autoficção”, Claude Louis-Combet cria sua “automitobiografia”, Derrida fala em “otobiografia”, Michel Butor recria o “curriculum vitae”, Alain Robbe-Grillet apóia seus escritos no que chama de “novela autobiográfica” – estes são apenas alguns exemplos daquilo que a literatura é capaz de oferecer aos estudos (auto)biográficos; os “biografemas” de Barthes poderiam, também, constar nesta lista que, de acordo com Viart & Vercier (2006, p.29), será sempre aberta. O sujeito “autêntico e verídico” dá lugar a escritos e práticas

biográficas que se assentam em sua própria incapacidade, na certeza de sua inautenticidade e de seu empreendimento impossível. A própria crítica também se desloca – o crítico, neste sentido, passa a ser um criador, um fabulador de realidade, um ator mesmo de escritura.

**DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA
À CONSISTÊNCIA BIOGRÁFICA**

I

Pouco a dizer acerca de Michel de Montaigne e René Descartes. Tantas foram <e são> as edições para *Ensaaios* e *Discurso do Método*, que uma análise acerca dessas mesmas edições seria uma tarefa quase impossível. Embora seja mais uma a editar duas obras clássicas, há de se considerar um ponto importante no que diz respeito à coleção *Biblioteca do Pensamento Vivo*⁵: além dos textos <originais> escritos pelos dois filósofos, os volumes sobre Montaigne e Descartes oferecem ao leitor o sabor de dois interessantes prefácios, assinados por André Gide e Paul Valéry, respectivamente. À primeira vista nada de novidadeiro, pois a presença de prefácios é recorrente em obras literárias. O que causa surpresa ao leitor é que, em especial, estes dois prefácios esmagam a necessidade histórico-biográfica que costuma se impor aos escritos que apresentam obras clássicas. Embora se consiga, por exemplo, ter uma boa idéia acerca da presença <e influência> da vida de Descartes na produção de seu *Discurso*, o que salta aos olhos do leitor é a presença de seu prefaciador Paul Valéry. Não se trata de um egocentrismo por parte do escritor que prefacia <embora a escrita seja um ato egoísta>. É de um Valéry egoísta que o prefácio fala, naquilo que ele mesmo chama de *Meu Descartes*. Um egoísmo intrínseco a toda escrita que faz uso do mundo segundo os problemas por ela criados. Pouco a explicar do mundo, nenhuma verdade deste a ser descoberta. A escrita toma o mundo para si com a inocência de quem <intuitivamente> sabe que nada deve a este mundo por cometer tamanha apropriação. Inocente abandono daquilo que <outrora> fora exigido de tal escrita: a devolução de um mundo mais compreensível <o que, em outras palavras, também estaria ligado a idéia de um *mundo melhor*>. Valéry abraça Descartes e o efeito deste abraço gatuno é o que se pode ler no prefácio do livro. Trata-se de uma outra saída para a empresa cartesiana: a de avaliar o filósofo por sua linguagem, nas clarezas particulares de seu pensamento e no modo como se apresenta à expectativa daquele que o lê. Ou como Valéry mesmo escreve, *naquilo que a*

⁵ Os volumes acerca de Montaigne e Descartes <1 e 17> fazem parte da referida coleção, organizada em 1960 pela Martins Editora.

escrita cartesiana se põe a aceitar e a <amar>, em suas concessões e nos seus encobrimentos, a ponto de querer ser fixada por nós, leitores. Ao final de sua leitura, o leitor não terá <por certo> um retrato aproximado de <Descartes em si>, mas tão somente sua vontade de aparecer aos olhos <e ouvidos> do leitor Valéry.

E a vontade de Valéry em aparecer aos olhos do leitor.

Uma epístola traiçoeira essa história de prefácios ou apresentações de outros. Epístola porque se dirige a um outro em sua transitividade <o leitor provavelmente começará a leitura pelo prefácio, embora o seu interesse se dirija para o que segue depois>. Traiçoeira porque sempre envolve um <falar às costas>, no *strict sense* a que a expressão corriqueira nos sugere. Mas para que se possa <falar às costas> é necessário um certo grau de afinidade. O <verdadeiro> traiçoeiro será aquele que inocula o veneno naquilo que anteriormente se mostrava apenas como <pura> consangüinidade. Ou seja, para trair <e sentir-se traído> é necessária a crença numa certa fidelidade.

Diz-se que todo verboso traiçoeiro possui virtudes ciceronianas. Uma eloquência capaz de apaziguar até mesmo os ouvidos mais adversativos, tornando-os igualmente cúmplices quando na virada das costas. O grande ato traiçoeiro de falar às costas introduz um <nós> quando tudo parecia girar em torno do <eu e você>. Um <nós> que é sempre exterior, uma profana consangüinidade que se coloca <sobre e a partir e às costas> da consangüinidade primeira. *Estamos <nós> a falar de você.* O <nós> do prefácio é o corpo que envolve o <eu> daquele que prefacia e o <eu> daquele que se apresenta como leitor. Um <nós> que exclui o eu do escritor <traído> e que faz do falar às costas um ato de irmandade coletiva. De todo modo, uma traição-criadora porque se põe a constituir <sempre> um outro corpo.

Ao arquitetar novos enredos e estabelecer outros graus de parentesco,
o corpo será <sempre> um traidor.

II

Referindo-se ao *Diário* de André Gide, Roland Barthes escreve: *há um certo egoísmo, mesmo quando <e sobretudo> Gide fala dos outros*⁶. Em se tratando de diários, dos escritos ditos <autobiográficos>, há de se tolerar estas posições egoístas. Porém, quando se trata de uma escrita sobre a vida de outro, de uma biografia, é esperado que o biógrafo assuma uma posição neutra <primeira grande ilusão biográfica>. Ao tentar se excomungar de tal incômodo, Valéry ensaia aquilo que se tomará, aqui, como um primeiro ponto acerca de uma biografia: *ceder passageiramente um pouco do nosso calor às disputas definitivamente apagadas pelo efeito do tempo, às representações e invenções de mundos que não podem absolutamente deixar de envelhecer, assim como uma carta geográfica também envelhece*⁷. Ao ceder calor, o biógrafo é <também> componente da biografia, não apenas o escrevente que comunica ao mundo a vida de um outro.

Um corpo rouba calor.

De qualquer forma, não será à História que a biografia oferecerá seus préstimos. Embora porventura às vezes o faça, ela não se presta a recuperar antigas coordenadas. Ao oferecer calor à carta geográfica envelhecida, cria condições para que novas rotas possam ser tomadas. Lida <também> com textos e signos apagados, mas não faz da sua leitura um purgatório da História.

⁶ Barthes. Notas sobre André Gide e seu diário. In: *Inéditos, vol.2 – crítica*, 2004.

⁷ Paul Valéry. Descartes. In: *O pensamento vivo de Descartes*, 1961.

Um ou dois pequenos esclarecimentos acerca da biografia: ao invés daquilo que se costuma chamar de <consciência histórica>, o biográfico tomará para si a concepção deleuzeana de <consistência>⁸, ou seja, aquilo que garante a composição de elementos aparentemente heterogêneos e divergentes entre si. Em outra instância, o projeto dito <biográfico> colocará sob suspeita todo e qualquer <grande> apego consciente à memória historiográfica, o que <de imediato> já o reveste de uma certa infidelidade. Trata-se de uma prática de escrita <e de leitura> infiel àquilo que Philippe Lejeune⁹ chama de <bonecos de calendário>, ou seja, *dos retratos eminentemente históricos que costumeiramente são produzidos sob o gênero biográfico*. É contra a naturalização dessa ordem cronológica <biocronologia> que uma biografia assenta sua artilharia, entendendo, por tal, a busca de uma certa justiça.

Assim Amar + Escrever = fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, testemunhar por eles <Barthes>¹⁰.

Escrevemos aqueles que amamos <Corazza>¹¹

Mais do que uma substituição <ou negação> da leitura historiográfica, a concepção de consistência biográfica parece acompanhar e fazer justiça ao próprio movimento descontínuo e rítmico da vida. *Ritmológica vida*¹². Se por um lado a consciência histórica é tida como arquivo de vida <sustentado por uma faculdade capaz de resgatá-lo sempre que solicitado>, a consistência biográfica torna-se a outra voz que se coloca sobre a ponta da língua e da memória. Trata-se do ritmo disparatado que se volta contra a cadência ordenada daquilo que é ritmado. Se a consciência histórica é nutrida pela ilusão de um retorno possível ao absoluto do

⁸ Deleuze e Guattari. Introdução: Rizoma e Platô 3: A geologia da moral. In: *Mil Platôs*, vol.1, 1995.

⁹ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*, 1996.

¹⁰ Barthes. *A preparação do Romance I*, 2005.

¹¹ Sandra Corazza. Introdução ao método biografemático. In: Fonseca & Costa. *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*, 2010.

¹² André Pietsch Lima. *Ritmologia*, 2006.

vivido <ao princípio das *coisas em si* vividas, *d'aquele* momento..., *d'aquele* sorriso..., *d'aquela* morte...>, a consistência biográfica é aquilo que, junto a este oceano de representações, invade a cadeia mnemônica com os heterogêneos que nela já pululavam, bastando apenas um componente organizador, um plano capaz de torná-los possíveis <plano de consistência biográfico>. A prática da consistência é a trama deste plano, em favor dos matizes, das gradações e das nuances, daquilo que Nietzsche chama de o *melhor benefício da vida*¹³. A prática diz respeito àquilo que não se dá pelo simples fato de se retornar, mas no ato mesmo do retorno <seja por uma tentativa de escrita, de fala ou de uma lembrança de vida>. A consistência biográfica é a investida dos demônios que já andavam a sobrevoar, introduzindo a raridade naquilo que acostumou-se a ser duro e grave – *o gênio talvez não seja assim tão raro, mas raras são as quinhentas mãos necessárias para assenhorar-se do instante, o momento oportuno para agarrar a fortuna pelos cabelos*¹⁴.

<Consciência histórica> Um apego:

à cronologia,
à historiografia,
à narrativa,
à linearidade,
à memória,
à profundidade,
à causa,
à finalidade,
ao contexto,
à intenção,
à influência,
à profundidade,
ao conjunto,
ao explicável,
ao que fica.

¹³ “Quando se é jovem se venera ou se despreza indiscriminadamente, sem considerar o conceito de valor do matiz, que é o melhor benefício da vida”. In: Nietzsche. *Além do bem e do mal*, §31, 2002.

¹⁴ Nietzsche. *Além do Bem e do Mal*, § 275, 2002.

<Consistência biográfica> Um apego:
às séries disjuntivas,
ao fragmento,
ao paradoxo,
ao efeito,
à superfície,
ao inusitado,
ao a-histórico,
ao acontecimento,
ao esquecimento,
ao expressável,
ao que foge.

III

Sabe, o biógrafo, que não se trata <apenas> de escrever. Sabe que, assim como as grandes filosofias, uma biografia <também> constitui novos mundos, na condição de dar-lhes uma certa consistência. Tanto em vidas para as quais documentos mingam <histórias condenadas ao desaparecimento>, quanto em vidas saturadas de testemunhos <a vida dos grandes da História>, o que há de ser registrado terá o tom dessa sismografia impossível, de uma zona de distanciamento entre o que se julga <ter sido> e o que se tem <a dizer>. Em outras palavras, a vida biografada não é puro reflexo de uma vida vivida, mas o vivido <de um agora> em ato presente.

<Entre o isto foi e o que se diz>.
O biógrafo suspeita da figura do espelho.

À maneira clássica, uma biografia é lida como um texto espelho. Algo como um segundo texto, um espelhamento daquilo que teria sido a <escrita do real>, ou

aquilo se toma por <vivido>. Ao considerar essa relação como princípio, a leitura de uma biografia será sempre segunda, sempre este <outro atrasado> que se coloca após o <real já vivido>. A biografia como espelho seria esse texto refletido do real, com a incumbência de trazer todas as imperfeições e deslizes do texto primeiro <a vida>, oferecendo um <verossímil> olhar sobre aquilo que a cegueira inerente do momento passado não pode trazer. Ora, nesse caso há de se considerar um primeiro paradoxo, pois o que haverá de ser refletido pelo espelho será sempre da ordem do <já foi>. A leitura de uma biografia seria este <já foi> em ato, texto enquanto reflexo de um já vivido por outrem. Como efeito, uma biografia costuma transformar em <A vida de...> aquilo que possivelmente fora <um> somatório de vidas provisórias e efêmeras.

Nas linhas de uma biografia o outrora dito <biografado>
como tempo do vivido <aqui>.

É comum que se tome o espelho como o <juízo do instante>, a sentença que se afirma no exato momento do olhar, embora não se costume incluir nesse julgamento o próprio olhar daquele que olha. O oráculo-conselheiro, em <espelho, espelho meu>; o estranho unificador no <estágio do espelho>; ou, ainda, o metonímico olhar que aspira a um terceiro <Narciso sob o espelho>. De todo modo, será o espelho esse <outro disso aqui>, o que em <primeira ou última análise> não passa desse <outro aqui que sou eu>. Uma duplicação de superfícies oferecida aos olhos.

<Aqui> o já vivido
<já é> outro

O biógrafo sabe que pouco <se sabe> acerca de espelhos, e com este pouco sabido costuma-se construir a verdade sobre <cada> si mesmo. *Quer goste ou não do que vejo, o que vejo refletido no espelho haverá de ser eu* <ele suspeita de tal

enunciado>. Os olhos <e não o ouvido ou o tato> vêem aquilo que na profundidade da superfície espelhada se apresenta como superfície do próprio corpo que vê. Condenado à invisibilidade, o rosto é este estranho que tudo vê e que não conhece a si próprio senão por algo que o espelhe.

A superfície do rosto é tão estranha
quanto a mucosa que reveste o coração.

Se procurarmos observar o espelho em si, nada descobriremos afinal, senão as coisas nele. *Se queremos aprender as coisas, nada alcançamos novamente, exceto o espelho* <Nietzsche, *Aurora*, §243>.

A arte de caminhar em duas direções faz do biógrafo o amante das superfícies por justamente não temer as profundidades. Nada há de mais secreto <por detrás> a ponto de tornar a superfície mais ou menos verdadeira. Se o biógrafo desce à caverna platônica, não será para iluminar as verdades que se encontram acorrentadas ao obscurantismo. A caverna será, entretanto, espelho para uma outra caverna e assim conseqüentemente. O biógrafo lança a linha do tempo para trás porque <como Nietzsche> entende melhor do que ninguém dessas *coisas de caniços*¹⁵. Ele sabe que tudo aquilo que se refere a datas, períodos, fases, nomes e números <tão caros aos espíritos historiográficos> são como anzóis para que outras coisas se deixem iscar.

Não há <boa ou má> biografia por natureza, tampouco <bom ou mau> biógrafo. O biógrafo não busca o sentido intrínseco da vida a ser biografada porque sabe que biografar é criar novos sentidos e vidas, e que ao jogar o caniço é possível que ele mesmo seja pescado.

O mar dos signos biográficos não carrega paradoxos em si. No disperso e disparatado oceano semiótico, o biógrafo lida com aquilo que ao seu corpo é impregnado e com aquilo que dele insiste em fugir. A vida a ser biografada tem o movimento disso que adere e que desgruda, disso que tem consistência justamente porque num instante foi possível de se viver <com>.

O biógrafo <é> leitor que <por conseguinte> também biografa.

¹⁵ Nietzsche. Para Além do Bem e do Mal, 1. In: *Ecce Homo*, 1995.

<Com Proust> Barthes adverte para o uso ordinário daquilo que os gêneros literários costumam chamar de biografia¹⁶, na qual se espera que a vida de um escritor <ou de qualquer outro artista a ser biografado> ofereça informações sobre a sua obra. Isto que Barthes chamará de <uso ordinário> é a biografia operada por linhas de causalidade entre os fatos verificados na vida do escritor e os episódios narrados em sua obra. Trata-se da busca pelas causas da obra como autenticação da fábula literária, através da <verdade dos fatos>. <Com Proust> Barthes vê esse projeto ordinário ser interrompido pois <não é a vida de Proust que se encontra em sua obra, mas é sua obra que se encontra na vida de Proust>. Com Barthes, somos conduzidos à seguinte setença: o mundo não haverá de fornecer as chaves do livro pois será o livro que abrirá este mesmo mundo.

Abrir um mundo é <também> abrir uma nova decisão <Nietzsche>

IV

É possível que a pergunta pela <história da biografia> acabe levando-nos a Platão. É possível que Sócrates <de Platão> seja o exemplo mais notório de uma vida retratada por outrem. Sócrates platônico é personagem de muitos diálogos e, como tal, suscetível à mistura de corpos, tão temida em seus discursos na pólis. O biógrafo toma Sócrates platônico como <apenas> um dos Sócrates possíveis, também oferecendo no seu banquete biográfico o riso aristofânico e os memoráveis ditos e feitos de Xenofonte. Nas nuvens ou no mercado, é Sócrates <como possibilidade> que as linhas biográficas haverão de fabular. Aliás, será Olimpiodoro <um dos grandes biógrafos da antiguidade> que apresentará o desejo de Platão em se tornar um grande dramaturgo. *Ora, haverá mais verdade em qual Sócrates?* Mesmo L.F.Stone, na busca de seu <Sócrates histórico>, deixar-se-á trair por seu próprio projeto. A frieza historiográfica do projeto cede lugar à paixão do escritor. E não é à toa que nas listas dos livros socráticos *O julgamento de Sócrates*¹⁷ esteja entre os mais lidos.

¹⁶ Barthes. Vidas Paralelas. In: *Inéditos*, vol.2 – crítica, 2004.

¹⁷ L.F.Stone. *O julgamento de Sócrates*, 2005.

TÁBULA RASA: A biografia não trabalha sobre nada. Nenhuma idéia de tábula rasa lhe é estimada. Ela luta <inclusive> contra os fascínios despertados pela idéia de nada, contra o brilho narcisista de uma <originalidade> que se diz vir <do nada>.

ALFAIATARIA: O biógrafo não veste terno novo porque <com Nietzsche> sabe que <contra os ditos originais> é preferível que se vista com o tecido mais gasto ao invés de ostentar a patifaria de um brilho que não se sustenta após a primeira secagem.

CLICHÊ: O biógrafo <com Deleuze, *Lógica da Sensação*> não ignora os clichês porque sabe que estes estão impregnados na matéria, e é da matéria que ele parte.

MATERIALISTA: O biógrafo é um amante da matéria <dos documentos, dos arquivos, dos ditos & escritos, dos prontuários, etc...> porque ela haverá de ser molecularizada.

ESPIRITISMO: O biógrafo acredita em espiritismo: ele biografava para os espíritos livres que povoam a superfície do texto. <Com Nietzsche>, ele sabe que é dotado de um espírito coletivo, na medida em que não conta apenas com o seu próprio espírito, mas também com o espírito de seus amigos <*Humano Demasiado Humano*, §133>.

RABUGENTO: O biógrafo resmunga sempre que algo afirma ter saído somente de si e que não há nada mais a ser escutado <e cantado> do que o seu próprio pequeno ritornelo existencial. Ele lança seus olhos <e ouvidos> a essa vida universal cujo pensamento vai além de si mesmo.

PARADOXAL: O biógrafo biografava com as saídas de si, mesmo que <paradoxalmente> nunca saiam <somente> de si.

ASSUSTADO: O biógrafo se assusta com o fato de ser <também> um inventor.

Como pesquisador, o biógrafo sabe que está sendo lido ou o será em algum momento. Sabe que a polifonia biográfica que se desprende na sua prática de escritura tem <por certo> ouvidos que se colocarão a escutá-lo. <Com Derrida e

Nietzsche> ele trata de estabelecer a política de sua *otobiografia*¹⁸: nenhuma neutralidade <ou tirania> da escrita, ao ser <ela própria> a lança que escolhe os ouvidos certos para ouvi-la e exclui aqueles que nada fariam com aquilo que escutassem. É possível <e provável> que estes últimos sejam os grandes e competentes cacarejadores a serviço da humanidade, e que os primeiros pouco contribuam para ações futuras, pois haverão de escutar <sempre> a partir de suas paixões presentes.

<Com Barthes> a prática de uma biografia é também uma política de abalo a duas grandes ficções: a de que a escrita biográfica apenas expõe uma determinada realidade investigada, fazendo da escrita a operação de se oferecer uma forma final <comunicável> acerca de uma vida; e a de que o <objeto> da biografia <a vida> é exterior ao Texto, e que por uma contingência de pesquisa, ele se põe a definitivamente ser escrito. Em ambas as ficções há de se constatar o princípio de exterritorialidade, ou seja, a ficção do escritor enquanto personagem exterior à dita vida do outro sendo escrita.

Esta vida <antes de ser biografada da forma como é> não era.
Não há vida pregressa à vida posta pela escritura.

Talvez o nosso trabalho consista apenas em localizar farrapos de escritura presos numa palavra de que o Pai continua a ser o fiador <Barthes>. Ora, será com estes farrapos entranhados por significantes despóticos que o trabalho de um biógrafo começa.

V

Leitores hereditários encontram alívio quando o código genético é decifrado, pois saberão <muito bem> falar sobre suas descobertas e constatações. Mas nada <ou muito pouco> quererão saber acerca dos desvios, das infimidades

¹⁸ Derrida. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche e la politique du nom propre*, 1984.

de uma fagulha. O máximo a que conseguirão chegar é a suspeita dos porquês da fagulha, mas de fagulhas felizmente ficarão privados.

Na infimidade de uma fagulha e na enfermidade dos seus porquês
<caminha um Texto>.

Tudo aquilo que vive, move-se;
esta atividade não responde a fins precisos
<Nietzsche, *Fragmentos Póstumos 1880-81*>¹⁹.

¹⁹ In: Nietzsche. *Escritos sobre História*, 2005.

A INVENÇÃO DA VERDADE BIOGRÁFICA

Mesmo encoberto pela euforia da escrita consumada <o biógrafo termina sua biografia>, há de se constatar um certo grau de melancolia ou tristeza frente à verdade da <vida> biografada. *Tarde demais!* <paixão suscetível ao escritor>, ou sua decorrência aos olhos do leitor: *Então era essa a vida?* Ao colocar a <vida de> no seu <verdadeiro> eixo, restaria uma indigesta amargura impregnada de paixões tristes, nisso sobre o qual não haveria mais nada a ser feito.

Remexer montes de coisas em todas as direções
<A atividade própria da literatura, segundo Barthes>²⁰.

É preciso ser suficientemente organizado
para produzir algum tipo de espalhamento.

A literatura costuma não dar muita atenção a um aspecto fundamental no que diz respeito ao tratamento da linguagem: trata-se daquilo que Barthes chama de *logotetas*²¹. Inclui nessa nobreza de escritores Sade, Fourier e Loiola. É certo que essa classe de inventores não funda uma língua de cunho comunicacional. Nietzsche dirá que este tipo de serviço se presta somente ao uso mediano, daquilo que persegue tão somente a mediocridade da experiência. Ora, é preciso não ceder aos anseios do hálito das línguas ordinárias. Para isso, os logotetas tratam de retalhar e dilacerar o comum languageiro. O comunicável é o menos interessante ou, antes, comunica-se a dispersão, o que se dispersa por entre fagulhas e farrapos. Mas o retalhar é sempre seguido de um novo agrupamento, de uma nova combinatória. *Não existe língua se esses signos divididos não forem de novo agrupados numa nova combinatória* <Barthes>. Sim, os fundadores de novas

²⁰ Barthes. *Sollers Escritor*, 1982.

²¹ Barthes. Prefácio de *Sade, Fourier e Loiola*, 1979.

línguas produzem novas regras de conjunto, que se assentam no ordinário-caduco lingüístico, embora não sucumbam às suas armadilhas. Fazem do ordinário da linguagem a cama dura de campanha, boa para um breve descanso e suficientemente dura para que ninguém pense em permanecer deitado nela por muito tempo.

<Biografando falências>
Na ausência de uma língua
forjá-la.

Em sua invenção de línguas, os logotetas ainda precisam operar com um último componente: a teatralização. *Não se trata de decorar a representação mas de ilimitar a linguagem* <Barthes>. A língua nova pouco comunica se o outro <a ser comunicado> não vive com. Barthes fala de um <Viver com Sade> na escrita sadeana, algo como injetar fragmentos de fala sadeana na fala cotidiana. Entretanto, viver com o escritor não é imitá-lo <miserável atividade>. Mimese alguma. Os logotetas estipulam o princípio da <co-existência> entre o escrito e aquilo que transmigra para a cotidianidade do leitor.

O princípio da co-existência é o que torna possível biografar sem o rubor daquilo que apequena a vida. *Voltar-se para a vida do escritor é sobretudo um amigável regresso* <Barthes>. O escritor que retorna não é <tão somente> o identificado pelas grandes instituições históricas e literárias, tampouco o herói sacro corriqueiramente traçado por aquilo que os códigos literários chamam de biografia. A este tipo de biografia, o retorno é sempre do estatuto do sujeito. Não há espaço para co-existência quando se opera sob a lente do herói ou <ídolo> biográfico. O regime passa a ser despótico <construtivismo tirânico do Eu>, numa grafia que consegue, no máximo, reforçar os contornos.

Quando a biografia vira thanatografia.

O retorno amigável da co-existência inaugura a presença do amigo nietzschiano <aquela que interdita o círculo vicioso do mesmo sobre si-mesmo> e devolve o corpo ao texto.

Dê-me
um
outro
<clama vida>

O que quer isto? <pergunta genético-biográfica>. Há de se pensar em duas classes de biografia segundo seu componente genético: uma primeira, da ordem das desprezadoras do corpo <e, por conseguinte, das envenenadoras da vida>; e uma outra, da ordem das afirmadoras do corpo <daquelas que fazem do sim nietzschiano o seu minério>.

O que quer isto? é a prova de fogo para qualquer escrito biográfico, na medida em que instala um novo componente: a vontade. A pergunta primeira é então deslocada para *quem quer isto?* Desta, duas qualidades do querer: a vontade de verdade e a vontade de potência. Ou <ainda>: *Quem, afinal, vem aqui nos interrogar? Uma potência ou uma verdade?*

Acerca da verdade,
ninguém até agora foi suficientemente verdadeiro.
<Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*, §177>

Sejamos justos: estamos desde já liquidados
– postura <digna> de um bom biógrafo diante de sua grande biografia.

<Da perspectiva da vontade de verdade> o que se quer é uma vida verídica sustentada por um homem verídico <a veracidade biográfica>. É possível que se acrescente a esta vida o *pathos* da seriedade, sob o rótulo de <uma biografia importante>. *Sou séria, pesada e <acima de tudo> importante* – é o que diz a máquina rangente que se proclama como a Verdadeira Biografia.

Um mundo verídico <seria este o preconceito mais pesado do biógrafo?>. É possível que sob esta absoluta vontade de verdade se oculte uma outra vontade ainda mais corpulenta <a de não querer enganar> ou ainda mais <a de não querer enganar a si mesmo>. O <verdadeiro> biógrafo então ruboriza quando suspeita que algo não anda bem. É provável que algo não <soe> bem e é bem provável <ainda> que ele se volte contra o ruído produzido. <Onde está o algodão?>, pergunta este biógrafo de ouvidos entupidos.

<Nietzsche> Acontece que não querer enganar a si mesmo traz consigo um outro problema: a moralidade <não mais a veracidade do escrito>. O problema parece surgir quando o verdadeiro biógrafo torna-se vigilante das boas ou más condutas. Prestar-se-á ele a enganar? <e ainda mais a si mesmo?>. Caso sim, será tomado por um rubor. Caso não, entrará no estatuto dos <bons> biógrafos.

O perjúrio do Eu é o pecado original de toda biografia do sim.

O <verdadeiro> biógrafo não quererá ser <ele> o grande falsário pois, assim sendo, quem <além dele mesmo> irá assegurar a veracidade da biografia? O

projeto da verdadeira biografia trepida sempre que se levanta suspeita sobre o <Eu>. Ora, se eu <o biógrafo> sou fruto de uma falsificação, o que se dirá do <eu biografado>?

A lógica de uma biografia <verdadeira>:

1. quer-se um mundo verdadeiro;
2. é preciso sustentar a integridade da verdade;
3. uma verdade íntegra é uma verdade imutável;
4. verdades mutáveis não são íntegras;
5. aquilo que não muda traz consigo a verdade absoluta;
6. a verdade absoluta de uma coisa é a sua essência;
7. só a essência é confiável;
7. aquilo que muda não é confiável;
9. a vida é mudança contínua;
10. a vida se dá no mundo;
11. o mundo não é confiável;
12. a vida não é confiável;
13. um outro mundo é preciso;
14. que se acabe com a vida.

Ao querer um extra-mundo onde <somente> as permanências sobrevivam, a vontade do <verdadeiro> biógrafo quererá <também> o fim da vida. Se a vida é movimento e criação, afirmar o imutável é afirmar a morte deste mesmo mundo. <Com Nietzsche> a vontade de verdade oculta uma outra <ainda mais nefasta>: a vontade de morte.

<Descoberta>

Na medida em que exigem de si o estatuto de uma vida confiável
as biografias majoritárias são grandes thanatografias.

**THANATOGRAFIAS
E A AUTÓPSIA DA HISTÓRIA**

Quem não morre muitas vezes
antes de morrer,
está arruinado quando morre.

<Jacob Boehme>

I

A história dos historiadores <por Nietzsche>: permitir reconhecer um Todo, e dar a todos os disparates passados a forma de reconciliação <amarrando-os com uma linha>. A linha restituirá o suposto corpo perdido do biografado, oferecendo-o ao leitor em doses homeopáticas <e contínuas>. Uma homeopatia que permite ao leitor curar-se de sua maior doença: a ignorância em relação ao corpo biografado.

Thanatógrafos gostam destas pequenas dosagens.



<O murmúrio silencioso dos dezesseis olhos <bem> abertos e o abrasivo murmúrio provocado pelo par de olhos <para sempre> fechados>²².

²² <A Lição de Anatomia do Dr. Tulp>, de Rembrandt <1632>.

O brilhantismo de Rembrandt não está na sua capacidade de retratar a óleo a dissecação pública do cadáver. Em <Lição de Anatomia do Dr. Tulp> há algo surpreendentemente mais cortante que a lâmina do instrumento que rasga a superfície do braço morto. No olhar fixo do patologista <vago ao espectador> um ruído se desprende. Tudo está posto, a ser explicado pelo espetáculo visual oferecido pelo corpo dissecado. Só a morte consumada <e aberta> desvendará o grande segredo da vida – *há algo por detrás deste corpo?* <o mesmo que se perguntar pela alma ou aquilo que animaria o corpo vivo>. Apenas o murmúrio silencioso dos dezesseis olhos <bem> abertos e o abrasivo murmúrio provocado pelo par de olhos <para sempre> fechados.

O propósito de uma autópsia é responder às principais perguntas que se impõem ao corpo morto.

Fazem parte de uma autópsia os seguintes procedimentos: 1. análise externa do cadáver; 2. exame *in loco* dos órgãos internos a partir da abertura das cavidades; 3. retirada dos órgãos das cavidades, do pescoço e do retroperitônio para avaliação macro e microscópica; 4. lavagem e fechamento do corpo; 5. relatório <preliminar e final>; 6. atestado de óbito.

Carlos Camejo <33 anos> foi declarado morto após um acidente de trânsito, sendo levado para a morgue, onde os peritos começaram a autópsia. Logo na primeira incisão <feita no lado esquerdo inferior do rosto>, perceberam que o mesmo sangrava abundantemente e que aquilo não era movimento esperado de um cadáver. Os peritos trataram de fechar o corte <sem anestesia>, de modo a evitar maiores constrangimentos ao morto-vivo.

Eu acordei porque a dor era intolerável – relata Camejo para a imprensa, com a ordem de autópsia em suas mãos.

Thanatógrafos escrevem em morgues
porque confiam no trabalho dos anestesiologistas.

Em geral, uma autópsia é realizada em casos de morte violenta <criminosa> ou por desconhecidas causas. Todas as mortes com suspeita de envenenamento têm indicação para que se realize uma autópsia .

Uma vez limpo e fechado por suturas, o corpo morto é devolvido aos responsáveis, em condições para realização de um funeral adequado. Frente ao cadáver vestido, ninguém dirá que o mesmo sofreu uma autópsia, evitando maiores constrangimentos à família.

<Do patologista>
olhar para o morto como um quebra-cabeça.
Seu trabalho é resolver o enigma, dando-lhe uma causa <mortis>.

<Sobre a massa histórica>: *Menos um puzzle a se reconstituir, mas um corpo a ser abraçado* <Barthes>. O historiador só existe para reconhecer um calor do corpo <morto?> sobre o qual se debruça. Seu *métier*: ser um magistrado civil encarregado de administrar a fortuna dos mortos²³ <trata-se menos de velar pela memória dos mortos, mas de completar – mesmo que de forma mágica – o que suas vidas tiveram de absurdo ou de mutilação>. Ainda, trata-se de estabelecer a grande fraternidade dos mortos, oferecendo-lhes uma coerência <sempre provisória> a partir da matéria bruta e dispersa que lhe foi possível acessar com o

²³ Barthes. *Michelet*, 1991.

encontro mortuário. O grande delírio da história é esta linha congruente a ser traçada, esta grande voz que assumiria o coro disperso que é a vida.

Quem ouve uma só voz não percebe o coro>.

<Heráclito>²⁴

O biógrafo traça uma linha < pelo menos > a quatro mãos < e a muitos olhos >, enveredando pelos murmúrios < *thorubos* > do Texto. Não esquecendo < com Barthes e Deleuze > que um texto sempre parte. Ele nunca chega.

Thanatográfica não é somente a morte do autor, a eliminação do < Eu >, ou o esmagamento do sujeito. Trata-se da morte daquele que sempre se põe a partir e que acredita ter definitivamente chegado. Barthes diz que o é < ao mesmo tempo > definitivo, < não se pode melhorá-lo ou aproveitar o tempo histórico para torná-lo retroativamente *verdadeiro* >, e infinitamente aberto < ele não se abre pelo efeito de uma correção, de uma censura, mas pela ação e suplemento de outras escrituras que o arrastam >²⁵.

Aberto < porque >

nele se lê.

< Ver com os próprios olhos > - é para onde o termo grego *autopsía* aponta < *auto* = próprio + *opsis* = ação de ver >. O vocábulo foi primeiramente empregado a partir do trabalho executado pelo legista que, pondo-se minuciosamente a examinar o cadáver, estaria < por certo > examinando de forma meticulosa a si mesmo.

²⁴ Donald Schüler. *Heráclito e seu <dis>curso*, 2001.

²⁵ Barthes. *Sollers Escritor*, 1982.

O propósito de uma autópsia
é responder às perguntas <mortas> dos vivos.

A promessa histórica é sustentada pelo Grande Olho capaz de dissecar a suposta trilha deixada pelo real. A sua crença: em tudo haveria um rastro ou espalhamento de vestígios prontos para serem compilados e devidamente ordenados pelo sisudo par de olhos do espírito historiográfico. Para este, *a realidade seria constituída por múltiplos elementos, os quais já teriam uma existência concreta, esperando apenas para serem des-cobertos*²⁶. Tão logo descobertos e agrupados, o grande olhar deve tornar-se paulatinamente desinteressado, cedendo lugar a uma linguagem capaz de comunicar a verdade arduamente conquistada. Do mundo <real> já visto, restará a grosseira coleção de enunciados médio<crê>s também chamada de <objeto histórico>. Uma crença incondicional nisso que a linguagem produz. O colecionador constrói seu objeto médio e os espectadores assumem a crença dessa verdade. Uma certa irmandade nesse compósito <palavra-visão>: da visão <apurada> com a grandeza de uma língua capaz.

Grandes olhos se perdem diante das pequenas línguas
e dos ouvidos curtos.

A biografia <enquanto escrita da vida> vê com os próprios olhos sabendo que estes estão já dispersos. Não os dezoito olhos da *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*, mas o seu ruído. Da autópsia, tão somente o , aquilo que se dispersa <com> a linguagem e que faz da língua o deserto das verdades a serem vistas. O como este ruído do olhar, aquilo que inviabiliza o pressuposto de uma <boa> visão do mundo, e que instaura uma outra política acerca do que se entende por clínica. Ao invés da captura por uma linha estendida na relação pureza X silêncio <um olhar

²⁶ Sandra Corazza. *Os olhos de poder dos pareceres descritivos*.

puro estaria ligado a uma escuta silenciosa>²⁷, a clínica daquilo que incessantemente foge. Da política das linhas estendidas ao que se distende em várias direções. Política da distensão, *distendere* clínico. Não mais o trajeto entre a coisa e seu sentido, mas as flutuações deambulatórias operadas pela própria produção <invenção> do sentido. Da linearidade obsessiva de Descartes ao *pathos* desviante de seu próprio método. Ao querer lançar um olhar sobre todas as coisas, o seu *cogito ergo sum* é apaixonadamente irrompido por um <Eu>, como num golpe de força. Enquanto a histeria do espírito histórico busca atrair para si o olhar do mundo <garantindo ter a isenta coleção *sem* o olhar do colecionador>, o de uma clínica esquizo<*pathos*>lógica²⁸ instaura o regime cartesiano do signo fugidio, em coleções sempre distendidas por este <Eu> apaixonado.

Em todo estudo thanatográfico, o que há é a insistente <idéia de> permanência do mundo. Mesmo nos processos <ditos> bruscos ou violentos, busca-se o componente mínimo originário que se mantém intacto e a partir do qual se instaurou todo o movimento. A morte implicada numa thanatografia não é a grafia <inevitável> das mortes que se amarram a qualquer teia de escrituras, mas a própria concepção de imortalidade que se inscreve na alma dos corpos. Ou seja, o corpo, uma vez biografado, torna-se imortal. O thanatógrafo busca as palavras <escritas e ditas> como se estas preservassem seu sentido e como se as idéias que as amarram sustentassem sua lógica <primal>.

Até que a morte nos una .

As últimas palavras do matrimônio thanatológico.

Recado de Nietzsche ao circunspecto thanatógrafo: *o mundo das coisas <já> ditas & escritas conhece <tão somente> invasões, lutas, rapinas, disfarces e astúcias*. Thanatografias sonham com este <já> na medida que o colocam como sentença de morte e condição de permanência – daí o gozo quando se acredita ter

²⁷ Foucault. *O nascimento da clínica*, 2004.

²⁸ Felipe Ribeiro. *Esquizopatologos: musicae*.

<descoberto> algo, pois este <já> descoberto haverá de ficar para a eternidade. *Já descobri!* – grita ao mundo o thanatógrafo, tomado por uma alegria quase arquimediana. Como Arquimedes, nu pelas ruas, gritando aos passantes: *eureka!* Entretanto, o biógrafo descobrirá neste <já>, o rumor de uma coletividade convulsiva, o murmúrio daquilo que <já> carregou consigo uma matilha e que se mostra sempre prestes a novas e indevidas apropriações. Se haveria algo a ser descoberto, seria este plexo disparatado.

*O que se encontra no começo histórico
de qualquer coisa é o disparate <Foucault>²⁹.*

Trabalhará, o biógrafo, sobre esta matéria que é por <essência> desvio. Tal como artista que se depara com a madeira: as fugas criativas partem desta e não da cabeça ou das mãos sublimes do dito criador. O xilógrafo se entrega às fugas que seu material oferece, <com> estas produz sua xilogravura. Da mesma forma haverá sendas, em todo <já> dito e escrito, para que se possa justamente desviar-se das formas dadas pelo fatalismo histórico.

Onde tudo parece tender à ancoragem segura do <já foi>,
o biógrafo dispara a buzina do <já!>.

Trata-se <no estudo thanatográfico> de reconhecer a essência exata da coisa, sua possibilidade mais pura, sua identidade cuidadosamente envolvida sobre si mesma, sua forma imóvel e anterior ao que é externo, acidental e sucessivo. Comprometer-se a encerrar todas as máscaras para desvelar, no fim, uma identidade primeira. A condição: um fiel apego à verdade. O objetivo: chegar às profundezas da origem para buscar o que <já> existia. A conclusão: então era isso mesmo <que>...

²⁹ Foucault. *Nietzsche, La genealogia e la historia*, 1988.

A origem está ao lado das nuvens e a quilômetros do corpo.

II

Uma questão pertinente: *de que corpo está se falando?* O corpo nietzschiano <por Foucault>: *superfície de inscrição dos acontecimentos, lugar de dissociação do <Eu>*³⁰. Ainda que a linguagem o marque e as idéias o dissolvam, trata-se de um volume em perpétuo desmoronamento. De toda forma, o corpo não teria outras leis que não as de sua fisiologia, daí o trabalho sintomatológico e clínico daquele que se presta a biografá-lo. Cabe ao sintomologista <então> mostrar este corpo impregnado de história, esse <sempre estraçalhado> que oferece tão somente seus pedaços. Cuidadoso estará aquele que se presta a reconstituí-lo, que pacientemente procura por fragmentos encobertos, que vê em cada migalha de documento, em cada nota, em cada escrito, relato, em cada ditovisto, a possibilidade de <enfim> completar seu serviço. Ora, dirá Nietzsche que sua obsessiva fome por encontrar marcas no corpo <morto> o impede de ver o corpo em sua plenitude, ou seja, como o lugar de excelência no enfrentamento de novas forças.

Biografar é escrever de corpo todo
para tudo o que o atravessa.

Os sintomas de um corpo impregnado de história aponta para um outro diagnóstico da modernidade: a senilidade. Nietzsche tratará este corpo como o velho operário, máquina rangente que desaprendeu a rir, pondo-se apenas a pestanejar. *Haverá de ter uma verdade escondida que possa dar sentido para esta vida envelhecida* – pensa o pesado espírito. Será preciso, pois, mais uma vez retornar, mesmo que seja <novamente> em nome de uma esterilidade e de uma assepsia quase hospitalar. Eduardo Pellejero escreve que se trata de uma <relação

³⁰ Foucault. *Nietzsche, la genealogía e la historia*, 1988.

turística com o passado>³¹, de um fascínio pelas possibilidades que este passado <escondido> pode reservar, tornando o presente <portanto> o fruto máximo da debilidade.

Thanatógrafos-turistas
sempre retornam ao lar das suas certezas.

Tendo como critério <duas ou mais forças em relação>, forças estas provindas de rapinas, desvios e apropriações indevidas, o biógrafo lida com um corpo sempre da ordem do múltiplo. O corpo biografado será o estado de forças resultante dos encontros e forçações maquinadas em sua pesquisa. Trata-se de misturas de corpos, na relação entre o corpo <do escritor> com o *corpus* <da obra>, ou o que se trava na fronteira entre os dois: lutas, rapinas e pactos diabólicos. Disto resulta sua política do abandono, na dissociação do <Eu> soberano, fazendo-o pulular no <vazio-pleno> que é sua constituição – Deleuze e Guattari falam em corpo sem órgãos. Nem o grande <Eu> do biógrafo tampouco a figura sacra do <Eu> a ser biografado.

Não caberá à história a sanção de toda a verdade, pois a verdade será sempre a verdade de um estado de forças, de um corpo constituído enquanto problema biográfico.

Contra aquilo que chamou de história dos Historiadores, Nietzsche apresenta sua *Wirkliche Historie* <História Efetiva>:³²

1. não apoiar-se em nenhuma constância;
2. introduzir o descontínuo no ser;
3. dividir sentimentos, dramatizar instintos, multiplicar o corpo e o opor a si

³¹ Eduardo Pellejero. Nietzsche, Foucault, Deleuze: de la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida. In: Lins e Gadelha. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*, 2002.

³² Foucault. *Nietzsche, la genealogía e la historia*, 1988.

mesmo;

4. não deixar nada sobre si que tenha a estabilidade tranqüilizadora da vida;
5. socavar aquilo sobre o que se quer fazer repousar;
6. lembrar que o saber não é feito para compreender mas para resolver;
7. trabalhar num mundo como uma miríade de acontecimentos emaranhados, e não um fio de constância estendido;
8. dirigir a visão para o mais próximo <o corpo> para dele bruscamente apartar-se, voltando a captá-lo histórica e fisiologicamente <à distância>;
9. menos o veneno e mais a alquimia;
10. não temer ter <sempre> um saber perspectivo.

O biógrafo da *Wirkliche historie* não ignora aquilo que pode traí-lo, o lugar de onde olha, o momento no qual está, o partido que toma, o inevitável de sua paixão. Ele se coloca a um certo ângulo <e não sempre no mesmo> com o propósito deliberado de apreciar, de dizer sim ou não, de seguir as pegadas do veneno e de encontrar o melhor antídoto <à escritura>.

<Eu conheço a vida!>
o biógrafo pestaneja e ri.

Um devir da história naquelas vidas biografadas por Emerson e Plutarco³³. Encontro de vidas nobres com o tratamento devido por parte dos biógrafos. Emerson <e Plutarco> não resgatam grandes homens de um <passado distante> mas tornam o <distante> próximo, através da grandeza afirmativa que perpassa o enunciado acerca dos seus biografados. Este <distante próximo> é o estado de forças produzido pelas flechas históricas das vidas biografadas, que só criam sentido quando efetivam sua potência no *corpus* da escritura criado. Diria que não está em Emerson nem em suas vidas biografadas, tampouco em Plutarco. Não se trata dos sujeitos ou personagens históricos, e tampouco dos seus respectivos

³³ Trata-se, respectivamente, dos livros *Os Super-Homens*, de Ralph Waldo Emerson e *Vidas Paralelas*, de Plutarco.

biógrafos. A força que ativa a escritura <e que chamarei aqui de biografia> é o corpo criado <com estes> e com a pluralidade de vidas que se colocam entre o Texto e seu leitor, fazendo-os transbordar em seus lugares.

O texto transbordante é aquilo que cria condições para o Texto.

Tornar-se suficientemente confiável <cabe ao biógrafo não tomar para si o peso de tamanha enunciação>. É provável <e necessário> que tenha que desenvolver uma aptidão social centrada em abstrações gerais, como as <sisudas> idéias de respeitabilidade e confiabilidade, arquitetando um aparelho que lhe permita não se asfixiar com o pesadume atmosférico do panorama para si traçado.

O biógrafo passa o olho pela estante e suspeita das biografias confiáveis.
Ele não é.

III

Charles Feitosa, analisando o caráter <autobiográfico> da obra de Nietzsche, apresenta *Ecce Homo* como um estudo thanatográfico³⁴. Relaciona o termo aos signos de morte presentes no livro, não só a morte do pai ou da pátria alemã, como <principalmente> do autor enquanto sujeito estável e monolítico. O caráter thanatográfico estaria ligado a esta outra tipologia autobiográfica, uma espécie de heterografia. De toda forma, uma grafia de morte marcada pela perturbação de um outro, de um *állos* <outro> que se coloca frente ao suposto sujeito que escreve sua própria história. *Ecce Homo* seria o livro das várias assinaturas, o libreto de Dioniso, O Crucificado e de Nietzsche <um outro sentido para o que até aqui se denominou thanatografia>. Não mais a morte da biografia enquanto câmara anecóica <isolada de toda e qualquer possibilidade de ruído>

³⁴ Charles Feitosa. Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche. In: Lins e Gadelha. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*, p.2002.

mas as mortes operadas pelo próprio ato biográfico.

Do thanatógrafo <Eu gordo> ao thanatógrafo de um <Eu> sempre outro e desviante. Um *állos* thanatográfico.

O sim biográfico diz sim à thanatografia
<reversão thanatográfica>.

Desse ímpeto na busca por biografias de grandes homens <biomania>, o fenômeno de transformação dos biografados <outrora grandes> em grandes personalidades históricas. O acúmulo de conhecimento acerca dos mesmos parece engessar o que antes era da ordem das possibilidades. Algumas vidas já nos chegam soterradas por todo um deserto erudito de biografias <e devido ao sistema de tortura da crítica>, são obrigadas a responder a uma miríade de perguntas impertinentes. É o que Nietzsche já nos atentava acerca de Mozart e Beethoven. Algumas dezenas de anos se passaram e o entulho sobre estes continua a proliferar nas prateleiras das grandes e pequenas bibliotecas.

Um conhecimento que aniquila a vida, aniquila a si mesmo.

O que <felizmente> as thanatografias esquecem é que há sempre ataques, exigências, impulsos de vida e paixões, comprimidos em toda e qualquer generalização. É isto que faz com que mesmo a biografia mais asfixiante tenha suas pontas e desvios. Ao tomar para si a clausura destas biografias <elas não são negligenciadas>, será trabalho de um outro biógrafo suspeitar destes desvios e inventar <ainda> outros.

Desaprender nossas antinomias, eis nosso papel <Nietzsche>³⁵.

A atmosfera de uma biografia se desdobra na dobragem de outras biografias e thanatografias. Instaura-se no *limite da vida*, nunca como zona fronteira entre vida e morte, mas <justamente> como o fim da oposição entre *bios* e *thanatos*. *E é neste <lugar> que se deve – e de onde só se pode – escrever*, alerta-nos Derrida³⁶.

³⁵ In: Pierre Chassard. *Nietzsche: Finalisme et Histoire*, p.64.

³⁶ Derrida. *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche e la politique du nom propre*, 1984.

THORUBOS DA PALAVRA

I

Sócrates foi alvo do primeiro grande julgamento da história. O pomo de discórdia do estado ateniense foi colocado em xeque na assembléia dos quinhentos heliastas, consumando-se o exorcismo. Deste, poucos são os relatos. É de Platão o escrito mais notório, ainda que Xenofonte também o tenha relatado em sua *Apologia*³⁷. Culpado por negar os deuses reconhecidos da cidade, e por introduzir outros tantos, o *palavroso velhaco*³⁸ é levado ao tribunal, sendo posteriormente condenado. Teria sido possível a aplicação de alguma pena mais amena, mas Sócrates teria <ele mesmo> produzido o seu fim através da sentença de morte. Esta atitude de Sócrates diante dos juízes levou L.S.Stone a debruçar seus estudos sobre aquilo que relata como seu maior tormento: *descobrir aquilo que Platão não nos revela, ver a coisa pelos olhos de Atenas*³⁹. Em Platão, Xenofonte e <mais recentemente> em L.S.Stone, a grafia acerca de Sócrates gravita sobre *thanatos*. Escrituras thanatográficas na medida em que procuram elucidar aquilo que fora silenciado pela morte do filósofo. É bem certo que Sócrates fora aconselhado pelo seu *daimônion* a proferir seu discurso em viva voz, sem recurso a nenhum escrito prévio <o filósofo da praça pública não haveria de trair seu método no momento crucial de sua vida>. Desse discurso <apaixonado>, Platão trata de escrever, mais interessado pelo conteúdo dialético do que pelo registro novelístico propriamente dito. A *Apologia* platônica toma para si a contradição provocada pelo discurso de seu mestre, fazendo do escrito um relato <não menos apaixonado> daquilo que ficara registrado em sua memória. *Sobretudo a verdade do fato* – talvez seja isso que Platão tenha buscado produzir. Ora, em sua *Apologia de Sócrates*, Platão mesmo se omite enquanto personagem da cena. Em última instância, fazendo uso de Francis Ponge, um *Sócrates sem mim*⁴⁰ parece ser o que se desprende do texto platônico. Um *Sócrates sem Platão* pelo fato deste, Platão, não ter mencionado a si

³⁷ Trata-se das duas versões de *Apologia de Sócrates*, por Platão e por Xenofonte.

³⁸ Referência satírica a Sócrates por Aristófanes em *As nuvens*, 2003.

³⁹ L.F.Stone. *Prelúdio*. In: *O julgamento de Sócrates*, 2005.

⁴⁰ Referência ao poema *Le mimosa*, onde o poeta relata o desejo de escrever *imparcialmente* sobre sua flor preferida, sem que ele <e suas memórias com ela> estivessem presentes no relato. In: Francis Ponge. *A mimosa*, 2003.

mesmo na tessitura escrita do julgamento. Sabe-se que, arrebatado pelo sentimento de injustiça, Platão teria subido à tribuna, esboçando um início de intervenção, sendo logo repreendido pelos juízes.

Platão, que foi discípulo de Sócrates, ao ver o mestre ameaçado do último suplício, empenhou-se em tratar a sua causa como valente defensor, abriu a boca para realizar o seu digno papel, mas, perturbado pelo barulho da assembléia, perdeu-se na metade do primeiro período. <Erasmus de Rotterdam, *Elogio da Loucura*>.

Sobre esta tentativa <frustrante>, Erasmus de Rotterdam se põe a escrever em *Elogio da Loucura*⁴¹, referindo-se ao *mais sábio dos homens*⁴² como o incapaz de conhecer as pequenezas e mesquinhas do próprio homem. A sátira afiada de Erasmus de Rotterdam tem por alvo <também> Demóstenes, um dos maiores oradores da história.

Para vencer suas dificuldades de expressão, Demóstenes ficou conhecido pelos seus métodos de falar com pedregulhos na boca. De toda forma, Demóstenes, o notório orador, será motivo de piada, pela sua fragilidade oral e física. *Quem poderá conter o riso ao ver Demóstenes fardado? Um soldado tão covarde quanto excelente orador* – escreve Erasmus. Este, através de Sócrates, Platão, Demóstenes <e tantos outros>, coloca em suspeita a figura do homem que se põe a falar. Se por um lado o alvo de sua artilharia seja os oradores sacros, haveria <para Erasmus> um certo descompasso sempre que a linguagem se coloca a serviço de uma performance oral. Nesse sentido, encontram-se juntos a sabedoria incapaz de Sócrates, a frustrada investida de Platão e o vacilante discurso de Demóstenes.

⁴¹ Erasmus. *Elogio da Loucura*. 1973.

⁴² Em sua Apologia, Sócrates relata ter sido considerado pelo oráculo de Delfos o mais sábio dentre os homens.

Deleuze detestava conferências <um circo desinteressante>.
Barthes se entediava <e se sentia um solitário>.

Odeio as conferências porque são artificiais e por causa do antes e do depois <...> nas conferências, temos de falar antes, depois, etc <...> E as conferências têm um lado circense <...> As conferências têm um lado artificial. As pessoas vão para... Nem eu sei bem por quê. O fato é que não gosto de conferências. Não gosto de dar conferências. É tenso demais, difícil, angustiante demais, não sei. Conferências não me parecem muito interessantes <Deleuze>⁴³.

É um tédio de pânico, chegando mesmo ao desamparo: como aqueles que experimento nos colóquios, conferências, noitadas estrangeiras, divertimentos de grupo: por toda a parte onde o tédio pode ser visto. Seria pois o tédio minha histeria? <Barthes>⁴⁴

A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade. Roland Barthes inicia *O rumor da língua*⁴⁵ atentando para as especificidades da linguagem tomada pela fala. Ao contrário da escrita, onde se pode apagar, anular e corrigir, a fala suporta apenas acréscimos. Mesmo que seja para corrigir, o orador terá que operar por acúmulo, estranha operação a qual Barthes chamará de <balbucio>. Dirá que se trata de uma mensagem que carrega consigo a duplicidade de ser, ela, compreendida apesar de toda incompreensão. O balbucio carrega um medo <semelhante ao ruído estranho emitido por um motor de carro>, o de que isso possa enfim parar. Este temor se dá pelo fato de que isso há pouco tempo funcionava bem. Se por um lado Barthes fala de <balbucio> como a disjunção da linguagem, ele utiliza o termo <rumor> para designar o bom funcionamento da língua. Em ambos, rumor e balbucio, parece haver o trânsito por um certo limite

⁴³ Deleuze. *P de professor*. In: *Abecedário de Gilles Deleuze*.

⁴⁴ Comentários de Barthes, acompanhados por uma foto intitulada Tédio: a mesa redonda. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003.

⁴⁵ *O rumor da língua* é um texto escrito em 1975, compilado no livro homônimo de Roland Barthes, *O rumor da língua*, 2004.

<o rumor, entretanto, é o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não teria barulho>. O limite é esse *barulho evaporado* daquilo que bem funciona <rumor> e o signo sonoro de algo que pode parar <balbucio>.

O sentido liberto no rumor
e a sua quase impossibilidade no balbucio.

É Platão <e não Sócrates> que institui a impossível verdade no mundo dos homens. *Aletheia* <a verdade> será reservada aos deuses, ficando o homem com aquilo que lhe é possível acessar. O orador hábil será aquele que, fazendo da palavra falada sua ponte para as essências deste mundo inacessível, conseguirá <tão somente> atingir a qualidade de ser <verdadeiro>. Sócrates inicia assim sua defesa, pedindo à tribuna que o coloquem nesta condição. Ora, não podendo ser ele, Sócrates, *aletheia* por excelência, resta a esperança de que os quinhentos heliastas aceitem <e reconheçam> a sua condição de <cópia bem feita>. Um Sócrates *alethès* <verdadeiro> é o que Sócrates mesmo espera que os seus juízes consigam enxergar. *Não se prendam à forma do meu discurso* – adverte o filósofo, temendo <talvez> que sua oratória fosse confundida com a de um sofista qualquer, rumo do qual tentara toda a sua vida escapar. Não seria este, entretanto, o tema de maior repercussão no dia de seu julgamento. Ora, na socrática apologia de Platão e Xenofonte, o que se desprende é um certo constrangimento. Mesmo que o leitor não tenha <por certo> a perspectiva dos quinhentos julgadores, no discurso de Sócrates o que se lê <nas entrelinhas> é o rumor de um coletivo que teria tudo para dizer *sim, Sócrates, aceitamos teus argumentos*.

Na falha da palavra.

O bom leitor de Platão esperará que Sócrates consiga escapar das armadilhas impostas a ele através de sua retórica. Os diálogos socráticos são a prova mais concreta desta esperança <para fazer valer seus argumentos

verdadeiros, Sócrates cria para si uma série de desafios, escapando um a um, provando ser ele, a cópia mais verdadeira de um saber que sabe que nada sabe acerca desse mundo>. Ao leitor do julgamento um certo rumor parece tomar conta do texto escrito. Somos tentados a pensar: *ele conseguirá sair <o mesmo que eles irão entender e absolvê-lo das acusações>*. O rumor da apologia é essa confiança <corporal> de que a justiça não será violada. O texto é encharcado por esta confiança rumorejante. A verdade de Sócrates haverá de ser entendida.

Uma excessiva confiança na verdade a ponto de tornar Sócrates arrogante. L.F.Stone levanta a hipótese da jactância do filósofo como a grande causa de sua morte. *Como Sócrates fez o possível para hostilizar o júri* dá nome para o décimo-quarto capítulo de seu livro, apresentando dois momentos cruciais na autodefesa no filósofo. Em ambas Apologias <de Platão e Xenofonte> há a presença de uma palavra importante <thorubos> que, segundo o historiador, mostrou-se decisiva para a condenação de Sócrates. Thorubos como o barulho de uma grande assembleia, de um murmúrio de aprovação ou discordância, um clamor ou gemido de censura⁴⁶. Teria Sócrates provocado o primeiro thorubos ao colocar que, ao contrário dos homens comuns, ele tinha seu próprio demônio familiar <daimônion>. O segundo thorubos diz respeito a ser ele o mais sábio dentre os homens. *Atenienses, agora não me interrompais com murmúrios, ainda que vos dê a impressão de jactância, porque as palavras que vou pronunciar não são minhas, mas de alguém bem digno de vossa confiança*⁴⁷. Ao buscar o testemunho de Delfos, Sócrates relata ter recebido do oráculo a resposta que indignara o júri ateniense, de que não haveria ninguém mais sábio que ele próprio. *O ambiente era ruidoso, por vezes quieto, mas perturbado por vagas de murmúrios e de sons ciciados, ou por súbitas proclamações de opiniões, quando os ânimos se exaltavam*⁴⁸.

⁴⁶ Acerca das conseqüências do thorubos, L.F.Stone desenvolve esta teoria no capítulo já referido, *Como Sócrates fez o possível para hostilizar o público*. In: *O julgamento de Sócrates*, 2005.

⁴⁷ Referência de Sócrates à primeira manifestação de thorubos. In: Platão. *Apologia de Sócrates*, 1988.

⁴⁸ Idem. *Prefácio* de Pinharanda Gomes.

É preciso uma certa confiança na máquina para que se possa ser surpreendido com o ruído balbuciante que ela provoca.

O thorubos como o balbucio do enunciado
a pleno e vários pulmões.

A assembléia em murmúrio <thorubos> não tem nome nem cara, mesmos sendo ela todas as caras e todos os nomes.. Nada parece dizer. Thorubos como a enunciação coletiva de burca ou como a silenciosa submissão da mulher japonesa referida pelo escritor americano Henry Miller⁴⁹ que prostra-se diante do seu homem, baixa a cabeça e executar sua forma superior de rendição. Enquanto a mulher ocidental se martiriza buscando do seu homem um mísero *por favor* para tudo <*por favor, amor, leve o lixo para fora; amor, por favor, faça o bebê parar de chorar*>, o silêncio da mulher japonesa é a fagulha injetada no pavio: *por favor, estoure tudo isso agora, enquanto ainda há tempo!*

O thorubos como a intransigência acelerada, a urgência que coloca tudo em imobilidade. O thorubos da língua como isso que quer não ser apenas o sentido único. O thorubos como um pacto demoníaco. Silencioso *daimon*.

Se Sócrates provoca thorubos <e sua pena de morte possivelmente esteve ligada a este murmúrio coletivo do tribunal>, há de se pensar numa certa traição. Ora, é de se esperar que o réu faça de tudo para manter a integridade de seu <Eu> inocente. Ao buscar o balbucio <e não o rumor> dos seus juízes, o <Eu> socrático por certo foi tomado por uma certa <traição>. Em nome de *aletheia*, a verdade acerca dos corpos postos em cena no julgamento fora deixada de lado. Abrir mão dela seria o mesmo que trair o filósofo. Poderia ter, ao certo, contado com o apoio

⁴⁹ O mistério da mulher japonesa. In: Henry Miller. *Deslizando para os Everglades e outros ensaios*, 1985.

de Lísias <reconhecido orador, treinado nas lides forenses e bom conhecedor de psicologias heliásticas>, o que já caracterizaria o fracasso de seu método. Seria um sofista o mais apto a demonstrar a verdade para a assembléia? Teria, ao certo, mais chance de ganhar a causa e não ser submetido à pena de morte. Neste caso, a filosofia se calaria, cedendo lugar à arte de <bem> pronunciar as palavras. Situação limite levantada por Pinharanda Gomes⁵⁰: *ou Sócrates optava por uma apologia a seu modo, ou recorria a outro. No primeiro caso, assumia o filosofar com todas as conseqüências de vida e de morte; no segundo caso, confessava implicitamente a ineficácia de seu método perante a interrogação da verdade em juízo.*

Thorubos <aqui> como sopro thanatológico. Não um efeito, mas um sopro <a idéia de *efeito* remete ao seu par complementar, a causa, concepção por demais perigosa>. Um soprar sem o soprador. Apenas isto que sopra, um brusco ou manso ventanejar. O thorubos como a impetuosidade do sopro em sua inocência quase petulante. Ao recusar o autor <afinal quem o produz?>, o thorubos mostra sua petulância à ordem epistemológica de <bem> conhecer suas propriedades. O sujeito epistemológico será capaz de pensar e desvendar a si-mesmo. Uma traição, de todo modo diferente de uma denúncia. Nada denuncia e tudo se põe a provocar.

Trair como uma prática, um atrair para o corpo.

<A-trair> *Pois diziam: Não durante a festa, para que não haja tumulto <thorubos> entre o povo.* ⁵¹ Os algozes buscam o melhor momento para atrair Jesus, esperando o momento certo para executá-lo. Uma intransigência <tumulto> silenciosa ao ouvido que busca o reconhecimento. Interessa pouco a sua pluralidade fônica <as muitas vozes num thorubos>, e sim, sua potência em executar este plural. Sem o murmúrio, nada a não ser a pluralidade de corpos. O thorubos é o plural sendo produzido, e como tal, irreduzível a um único sentido. Tal como Barthes em seu ensaio *Da obra ao Texto*⁵², referindo-se ao Texto como

⁵⁰ Prefácio de *Apologia de Sócrates*, 1988.

⁵¹ Referência ao texto bíblico de Marcos 14:2.

⁵² In: *O rumor da língua*, 2004.

aquilo que realiza o plural do sentido: não porque ele supostamente <comportaria> uma pluralidade em seu interior, mas pelo fato de ser ele, o Texto, a travessia para que o sentido encontre suas vias, pratique novas conexões. Um plural que é também prática thanatográfica, na medida em que desocupa o sujeito de sua posição privilegiada. O Texto como um passeio vazio que se coloca a captar o múltiplo proveniente de planos heterogêneos: a cor, o calor, a vegetação, ruídos, gritos agudos de pássaros, explosões tênues de ruídos. Enfim, o Texto como a captura de incidentes parcialmente identificáveis <provenientes de códigos conhecidos>, mas que se mostram irredutíveis à codificação, pois sua combinatória seria sempre única.

O plural, a realização deste plural, como a necessidade do jogo de dados nietzschiano. Acaso nos números jogados ao ar, e a necessária combinatória que se apresenta sobre a mesa. O thorubos de um escrito como isto que sopra, que coloca em xeque o próprio escrito. O thorubos como este irreversível em sua necessidade, a sentença de vida do sentido <o sentido haverá sempre de correr>.

A obra diz que tudo era frio
e o Texto arrepia <pelos>.

Em *Da obra ao Texto* Barthes traz a concepção do Texto para contrapor àquilo que se entende pela <obra de um autor>. Trata-se de uma concepção de <obra> como circularidade fechada, dotada de um espírito de filiação. Ora, a obra é capaz de explicar e de oferecer as tramas de uma leitura. A obra de um autor está sempre disponível a ser reconhecida e descoberta <as coisas estão nela, e ela haverá de concedê-las ao leitor mais aplicado, o que em última instância, será o bom leitor da obra>. O autor seria o reputado pai e o único proprietário da obra <a obra é sua>. A ciência literária ensinaria, então, a respeitar o manuscrito assim como as intenções declaradas deste autor para com sua obra. Ao trazer o leitor para dentro da obra, a própria concepção de obra parece tomar um outro rumo <a monogamia autor-obra não daria mais conta>. Dentro dessa perspectiva, o Texto entraria como

a impossibilidade da obra em efetivar seu projeto. O <já escrito> da obra é inundado pelo prazer da leitura e sua fantasia de re-escrevê-lo. O Texto é o que se abre a partir da abolição da distância entre a escritura e a leitura – trata-se menos da projeção de um leitor na obra lida, e mais da apropriação desta obra por uma leitura que se põe a também escrever. Esta *escrileitura* é o próprio *daimônion* da obra, o seu tormento, sua segunda <e terceira e quarta> cabeça, sua dia-bólica voz. Trata-se da concepção de Texto, também produtor de um *saber bastante triste*⁵³, o de que não se poderá <ao certo> re-escrever a obra prazerosamente consumida. O Texto como aquilo que <dá a escrever> ao leitor, mesmo que o leitor não venha a escrever coisa alguma. Há de se pensar num thorubos sempre que o Texto se inscreve na obra.

Dar a escrever ao não escrever absolutamente nada <Thorubos>.

II

A biografia <prática tomada enquanto grafia das vidas que se atravessam num corpo escrito> é sufocada sempre que a vontade de verdade se sobrepõe ao desejo de escrever. Ora, é Nietzsche que cria a figura do *homem oco*⁵⁴, ligando-o à imagem do erudito estéril, daquele que se coloca a interpretar todos os ruídos e sonoridades da história. Provavelmente ele acredita que nenhum som suspeito possa lhe escapar, e muito provavelmente, ao primeiro thorubos, nada morra.

Justiça <então> seja feita:
na linha reta cartesiana há <pelo menos> um grande desvio,
o prazer de Descartes em escrever.

⁵³ Da obra ao Texto. In: *O rumor da língua*, 2004.

⁵⁴ Nietzsche. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagens da História para a vida*. In: *Escritos sobre história*, 2005.

Entre o *pathos* da distância nietzschiano e a neutralidade estéril do homem <oco> da cultura existe uma grande diferença qualitativa. Enquanto o segundo se diz <objetivo> pelo fato de nada aceitar do mundo, o primeiro se deixa levar por sua mais estreita necessidade em criar. O homem <oco> se aparta da vida porque entende que ela só pode valer a pena quando tomada em sua mais absoluta verdade. O contrário de um *pathos* da distância, pois este envolve um pairar criativamente acima de tudo, daquilo que Nietzsche chama de *imersão amorosa nos dados empíricos*⁵⁵. Uma objetividade de todo modo ativa, naquilo que age com a suprema força do presente – pois só em função de problemas colocados no aqui da vida é que se tem o direito de interpretar o passado. Num mundo tomado por sentenças metafísicas, por idéias abstratas acerca de quase tudo, o inusitado não será trazer aos ouvidos a raridade que se esconde, mas restituir o <inaudito> sobre todos estes já-ditos. Ou seja, provocar sua própria sentença de morte. Em outras palavras, produzir uma afonia para a tagarelice do passado <menos um mistério, mas um caso de devir>

ou de thorubos.

⁵⁵ Idem.

DA ORELHA DO LEITOR AO TÍMPANO DO TEXTO
Nietzsche, Derrida e Barthes otobiógrafos

Toda ação exige ouvidos.
A vida pode viver sem história
mas sem ouvidos não

<Nietzsche>.

Sobre os escritos <auto>biográficos de Nietzsche, Derrida propõe uma interessante mudança de perspectiva: da autobiografia para aquilo que chama de otobiografia. Levando em consideração a filosofia nietzschiana para ouvidos livres, a otobiografia seria esse pacto autobiográfico deslocado da boca de quem fala para a orelha de quem escuta. Segundo Derrida, não é o escritor, mas a orelha do outro quem assina o texto <tanto mais nobre será quanto menor forem as orelhas>. De todo modo, não se trata de uma simples <escuta>, da audição grosseira daqueles que possuem orelhas grandes. Trata-se de uma *escuta a pancadas*, de um tímpano que recebe, suporta, amortiza e que ao mesmo tempo faz ressoar e vibra. Seja no martelo nietzschiano ou no tímpano de Derrida⁵⁶, interessa aquilo que se presta ao corpo. Trata-se, no caso de Nietzsche, de destruir a marteladas os valores vis e as Idéias <que criam para o corpo uma metafísica estéril>; no caso de Derrida, de liberar a grande potência do tímpano, que ao recusar ser apenas instrumento da escuta de rebanho, torna-se, ele, o próprio corpo em vibração, percussividade que recebe a tensão do mundo, fazendo-se ressoar por cada minúscula parte do corpo.

A vibração como esta vida inumana que se estende e corre por todo corpo. Entretanto, é preciso que esta vibração encontre uma superfície que a sustente, assim como a pele do corpo e a própria membrana que envolve os vasos sanguíneos. Sem ela, escreve Nietzsche⁵⁷, a visão do homem se tornaria insuportável: apenas o caos assustador de um puro fluxo sanguíneo e de um corpo hemorrágico aberto ao mundo.

⁵⁶ As questões acerca da otobiografia e timpanização em Jacques Derrida foram tomadas a partir de *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, 1984; e *Timpanizar a filosofia*, In: *Margens da filosofia*, 1991.

⁵⁷ Nietzsche. *Humano, demasiado humano*, § 82, 2000.

O que vibra
vibra sobre.

Em seu ensaio *Fantasia do Inconsciente*⁵⁸, D.H Lawrence narra o acontecimento que envolve o *silêncio sem rosto* da Floresta Negra. Quando as legiões cruzaram o *Vale do Rin*, encontraram uma vasta vida impenetrável que não tinha voz: falaram do silêncio sem rosto da Floresta Negra. Diziam: *um silêncio demasiado cru e pesado...* E os soldados se contraíram, apequenaram-se de estupor diante das árvores que não tinham rosto e guardavam com elas o poder soturno desse silêncio. Um silêncio pleno, preenchido de intensidades, indisponível aos olhos e assustador aos ouvidos. Apenas uma densa horda de vida inumana cuja sombra se bastava, ainda que tumultuosa por sua indomável energia.

O thorubos é esse lúgubre silêncio sobre o qual nada se diz e se teme por nada dizer <pois ele interpela o <Eu> para que o corpo – e não este <Eu> - fale por todos os seus poros e extremidades>.

Escritura é corpo.

Em toda escritura o thorubos de uma língua que rumoreja <Barthes> e que se põe a gaguejar <Deleuze & Guattari>. Uma otobiografia <tendo o tímpano como atmosfera sensível> não se presta a decodificar estes murmúrios da linguagem porque sabe da impossibilidade de tal empreendimento. Será, pois, com este silêncio inumano que a escrita assume seu caráter de escritura. Acerca de seus escritos otobiográficos, dirigindo-se aos ouvidos de seus leitores, Nietzsche descarta a possibilidade desses serem interpretados a partir do mecanismo epistemológico da <compreensão>. Trata-se <menos> em pensar com fins <dirá que não há nada a buscar, a provar ou refutar nos seus escritos> mas de

⁵⁸ D.H Lawrence. *Fantasia del Inconsciente*, sem data.

escutar <como quem escuta um trecho de uma música tocante para si>. Talvez o termo <tocante> seja o mais apropriado, menos ligado àquilo que se escuta <com os ouvidos>, e mais voltado para aquilo que <toca> e faz vibrar o tímpano do corpo.

A escritura toca outros corpos.

Uma escuta de vida que privilegie menos os acidentes empíricos que marcam os pontos entre o nascimento e a morte de um autor <e que costumeiramente se costuma chamar de *vida*>, detendo-se mais naquilo que afirmativamente se mostra acidental. Uma escuta que não se põe apenas a escutar os acidentes de uma vida empírica, mas que se coloca <ela mesma> enquanto acidente. Em águas demasiadamente serenas, a vibração de uma pequena pedra sendo jogada soará sempre acidental. Ao se estender por toda a superfície do corpo, o tímpano será isto que vibra, e como tal, o organismo próprio da escuta. Um organicidade receptiva e <sobretudo> vibratória. A otobiografia enquanto acidente tocante, que sofre vibração e que se põe a vibrar.

O tímpano como zona fronteira entre corpos que se encontram e que se ferem.

Timpanizar a biografia é enxertar o acidental da vibração na útil funcionalidade da compreensão auditiva. *Eu escutei!* – diz o ouvido, referindo-se ao que foi compreendido de uma vibração. O ouvido é o órgão da partilha e do pertencimento. Ora, ser compreendido é estar em paz com a inaptidão própria da palavra, o que, em última instância, resulta na mais absoluta <e necessária> ilusão. Em *Aurora* <§116>, Nietzsche ataca o princípio envenenador desta ilusão, aquilo que sustenta e que apequena a vida. A linguagem <e os preconceitos nos quais ela se assenta> toleram apenas uma diminuta parte daquilo que acontece, ficando, aquilo que chamamos de História, com uma porção ainda mais irrisória

desta debilidade apreendida. Escreve <o filósofo> que parece só haver palavras para graus superlativos disso que é vibração contínua, e que estamos acostumados a não mais observar com precisão ali onde nos faltam as palavras. É isso que faz com que, em *Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche escreva que nossas vivências íntimas não são nada tagarelas. Ora, ao se dizer <compreendido>, o suposto sujeito comunica a solidão na qual se encontra, estendendo sobre este estado de solidão o grande deserto da vibração. A solidão existe ali onde o sujeito habita e crava seus pés, de onde só se pode dizer <Eu>. Ali onde o solitário comunica seu desespero por estar sozinho, o ouvido sisudamente se debruça. O eco será reservado ao deserto, o que equivale dizer, à raridade incomunicável de uma multidão que se põe <no corpo> a vibrar.

O respiro atinge corpos.

O eco é um encontro de corpos que <com o ouvido> costuma-se chamar de repetição. Para este, o eco é sempre o último sopro do passado, pois o som refletido será apenas uma constatação de algo que já aconteceu. Será o tímpano, entretanto, que silenciosamente denunciara essa ilusão e tratará de injetar um futuro ao <já ocorrido>.

<Para o tímpano>

eco não é retorno de um sonoridade
mas uma nova pancada.

Ali onde tudo parece só retornar é o ponto pleno de uma outra partida, na onda que carrega consigo o som, seu obstáculo e o próprio tímpano. Onde tudo parece tender à frígida reiteração, o acontecimento *timpanizar* instaura o ponto crítico de mais um novo encontro e uma nova partida para fora da história.

Thanatógrafos <crêem> ouvir
Biógrafos timpanizam

Supostamente dirigida à leitura por parte de um outro, uma autobiografia trabalha com o pesadelo da linguagem. *Haverei eu de ser compreendido?* – pergunta-se o escritor. De todo modo uma angústia em ser <ou não> compreendido, pelo fato de ter sido <ou não> fiel à sua própria história. *Terei eu contado a minha história de modo a ser compreendido? O que farão da minha vida estes leitores?* – o escritor confia no texto autobiográfico, na sua capacidade de retratar a vida verídica mais factível de ser lembrada por ele <será esta a sua verdade a ser transmitida>. Compreender como ato corporal e vibratório, para o qual deve-se ter ouvidos certos. Em outras palavras, pensar a interpretação enquanto a escuta de algo que vibra e que definitivamente *quer*. Com Nietzsche, a ilusão da boa compreensão é desvelada: trata-se <antes de tudo> de escuta, daquilo que nos chega aos ouvidos enquanto sonoridade <com suas tensões, ruídos, compassos, melodias e arritmias>, e ao tímpano enquanto vibração. *É difícil evitar que nossas visões mais elevadas pareçam loucuras e por vezes até crimes, quando chegam a ouvidos incapazes de compreendê-las* <Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*, §30>.

Diante de thorubos,
pergunte ao tímpano.

O que quer uma vida ouvida? – pergunta Silas Monteiro⁵⁹, remetendo-se ao conceito de otobiografia levantado por Derrida. A este questionamento otobiográfico, que se acrescente o *quem* deleuzeano⁶⁰: diante de uma vibração, de um encontro, trata-se de perguntar quem é que se exprime, se manifesta, e mesmo se esconde nele? Em última instância, este *quem?* nietzschiano <levantado por

⁵⁹ Silas B. Monteiro. *Otobiografia como escuta das vivências presentes*, 2007.

⁶⁰ Deleuze. *Nietzsche e a Filosofia*, 1976.

Deleuze> pergunta pelas forças que se apoderam de determinado encontro, e quais são as vontades colocadas em relação <de verdade ou de potência?>. Por entender que a essência de um corpo é o sentido e valor aplicado a este corpo, ao se deter na vibração do tímpano, o otobiógrafo penetra na essência mesma desta vibração. A pergunta *quem quer isto?* será a ferramenta para penetrar na suposta idéia de essência, e o arco para que possa lançar esta mesma essência para outros tantos sentidos possíveis.

<Três arranjos possíveis para um aforismo nietzschiano> 1. ouvir novos sons é difícil para o ouvido <compreendemos mal uma língua estrangeira e involuntariamente tratamos de transformar estes sons estranhos em palavras que nos parecem mais familiares>. 2. isso nos mostra que estamos acostumados a mentir. 3. ou para dizer de um modo mais refinado: somos muito mais artistas do que acreditamos ser <Nietzsche, *Além do Bem e do Mal*, §192>.

Zaratustra e sua clínica <estética>:
orelhas pequenas para acolher o calor das palavras.

**

Virtude de um <bom> músico: não apenas tocar mas fazer com que os outros o ouçam bem. Nas mãos de um mestre, o violino emitirá apenas um chiado caso se encontre numa sala grande demais. Daí o grande problema otobiográfico levantado por Nietzsche⁶¹: da escolha equivocada do ambiente, fazendo do grande músico um desses arranhadores quaisquer.

Diria <alguém> que se trata de <influência> o fato de se deixar tomar por esse outro sobre o qual se estuda ou se tenta biografar. Perigosa noção. Barthes⁶² dirá que sim, mas de toda maneira uma outra forma de influência. O objeto que induz não é o autor propriamente dito, mas aquilo que o escritor me leva a dizer

⁶¹ Nietzsche. *Humano, demasiado humano*, § 132, 2000.

⁶² Barthes. O que é a influência?. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003.

acerca dele mesmo. Uma certa necessidade no acaso que é a leitura de um texto: nada disso teria sido escrito se não fosse a <permissão dele>. Enquanto objeto histórico, o autor continuará lá, intacto. Mas com a permissão dele, <Eu> escrevo, e ao escrever sobre ele, é a <Mim mesmo> que atinjo. Ora, haveria nessa permissão uma certa camaradagem nietzschiana, aquela do amigo que inviabiliza a circularidade fechada entre um sujeito que escreve meramente para si-mesmo. *Mas, na impossibilidade de acessarmos este sujeito histórico que é o autor, o que viria então deste, a ponto de me influenciar a lê-lo e me obrigar a escrever alguma coisa?* – pergunta-se Barthes. Uma música, uma sonoridade pensativa. Embora se esteja com a cabeça cheia de tanto lê-lo e estudá-lo, nada mais do que um *canto de idéias-frase* é possível ser feito – responde o próprio Barthes. Neste aspecto, nisto que não é puro enunciado lingüístico mas que funciona enquanto sonoridade <no limiar entre a música e as idéias>, pode-se dizer que há uma otobiografia <também> na escrita barthesiana, e como tal, provocadora aos <melhores e piores> leitores de Barthes. Como Nietzsche, é preciso um par de ouvidos apurados para que se possa lê-lo.

A inevitável exigência por uma <consciência> leva-nos àquilo que D.H.Lawrence chama de *consciência sensual*⁶³. Uma consciência ligada intrinsecamente à música, uma música guerreira, das canções guerreiras, da intensidade dos pífanos e dos cortantes instrumentos de metal – *voltar-se para a época em que a música atuava diretamente sobre os centros sensuais*, escreve Lawrence. A otobiografia <enquanto escuta de intensidades> encontra eco na música bárbara, redobrada de tambores, com rugido de leões e os uivos dos gatos. A consciência não será a consciência de uma música <compreendida>, mas aquilo que crava suas unhas no corpo do texto, fazendo com que texto e unhas do <cravador> assumam uma só vibração. Sensual, ao certo. Um corpo. Texto.

Situando-se otobiograficamente no Texto, o biógrafo acaba por engendrar o nomadismo próprio que se distende sobre o horizonte dos corpos <inclusive o seu>. A otobiografia espalha seus ouvidos pelo mundo não porque pretende

⁶³ D.H.Lawrence. Los cinco sentidos. In: *Fantasia del Inconsciente*, sem data.

escutar tudo deste mundo. Ela espalha ouvidos para estender a superfície de vibração, e não para simplesmente entendê-la. Na angústia solitária do <bom> biógrafo, ela instaura a correnteza do deserto <onde tudo potencialmente se põe a correr>. O mesmo que não se deixar aprisionar pela fixidez de um *único* sentido, oferecendo seu corpo-tímpano à vibração. Uma resistência <à eternidade do sentido> e uma outra existência para o sentido que desafia as palavras eternas. Ao direcionar seu olhar apenas para aquilo que está por detrás da palavra <seu significado dito *oculto*>, o Grande Olho haverá de tropeçar interminavelmente, e a cada novo tropeço ele se colocará a mais cerradamente trabalhar. O biógrafo das orelhas curtas, entretanto, é aquele que ri dos tropeços porque o tropeço é também componente do sentido, e que ao se tropeçar, uma nova pergunta deve ser feita: *quem quer isso?* Enquanto amante do sentido, daquilo que vibra em todos os corpos e direções, o otobiógrafo será <por certo> um perspectivista.

II

Iniciar uma biografia <como> Nietzsche finaliza seu *A Gaia Ciência* <§ 381>: *o rápido apetite contra a mórbida ingestão acumulativa*. Permanecerá, de fato, ao domínio da <eterna incompreensão> aquilo que é apenas em vôo tocado, de longe avistado, somente relampejado? Ou será preciso continuar a ficar sobre ele como que se chocasse como um ovo? <Como> Nietzsche, não se trata de gestar boas verdades, mas de seduzi-las <com o corpo, com o corpo escrito que é também um corpo lido>. Existem verdades de particular timidez e melindre que não podem ser apanhadas senão de repente.

<Na escala de minhas experiências e de meus estados, a preponderância se situa do lado das tonalidades mais raras, mais marginais e mais tênues, ao contrário das normais e medianas. Eu mesmo tenho (para falar o velho músico que sou ainda) uma orelha para os quartos de tom > - Nietzsche, carta a Georg Brandes, 2 de dezembro de 1887⁶⁴.

⁶⁴ Georg Brandes. *Nietzsche: un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, 1927.

Biografar para os quartos de tom.

**A ECOGRAFIA
E O DRAMATURGO DA HISTÓRIA**

I

Ao escrever um Texto biográfico, o problema da <atmosfera> é um dos primeiros que se coloca frente à produção. Deter-se não apenas na análise das condições *histórico-psico-sociológicas* da criação de um livro <no caso do crítico-biógrafo ter como matéria um escritor>, mas na sua atmosfera propriamente dita. Uma atmosfera como o plano onde a escrita se torna possível, que abrange o escritor <biografado> mas que o transborda por todos os lados. Trata-se da atmosfera enquanto vida, capaz não somente de <hospedar> os seus visitantes <cabe, aqui, a inserção do próprio escritor assim como de todos os seus intercessores> como também propiciar a criação de outros tipos de vida. Liberar o grotesco que se esconde nas boas formas. O biógrafo crítico é também eco-gráfico. Ele escreve com a casa <eco=*oikos*=casa>, na casa e para transbordar a casa. Se por um lado, todo vivente precisa de uma atmosfera favorável em sua volta <se as condições vitais lhe forem retiradas, por certo ele sucumbirá>, colocá-lo numa atmosfera infinita também é uma forma de matá-lo a largas prestações. Entretanto, a escrita da casa é <também> a escrita <entre> casas. Uma eco-grafia terá sempre as reverberações de casas seguintes e precedentes, suas ressonâncias e seus ecos.

Escrever sobre alguém é escrever entre alguém
e com o eco do alguém de outros.

<A causa sou eu> - o clamor de um texto autobiográfico é sustentado na segurança de quem assina o seu próprio texto. Este não teme dizer <eu assino o texto>, oferecendo aos ouvidos do mundo a certeza de seu enunciado vacilante. A tríplice aliança autobiográfica levantada por Lejeune, <Autor = Narrador = Personagem>⁶⁵, é a condição para que o crítico reconheça a assinatura dentro dessa

⁶⁵ Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. 1996.

atmosfera. <Eu sou os três e sobretudo não me confunda com outros> - afirmação veemente de uma língua sempre acompanhada por lábios tesos e ouvidos trêmulos.

<Equívoco biográfico por Nietzsche>:

cegar alguns pássaros
<com luz forte e súbita>
para que cantem melhor.

O escritor como sintomatologista da civilização não será aquele que se coloca a curar esta mesma civilização. De toda forma, uma biografia <estando alocada num ambiente onde a cultura também faz parte> acaba por denunciar o adoecimento desta cultura, trabalhando com as linhas deixadas por este mesmo mundo adoecido. Segundo Nietzsche, três são os sintomas mais evidentes: o pessimismo <em nada mudar>, o ceticismo <de tudo desconfiar> e o niilismo <no nada querer>. O biógrafo sabe que há uma consaguinidade com o rebanho e que ele <também> é um *décadent*. Como tal, biografista sobre uma atmosfera pessimista que <a todo instante> enuncia: *não passamos de cópias pálidas dos grandes homens da história produzidas com papel ruim!* Embora não discorde, o biógrafo não faz disso uma ferramenta niilista para mais nada querer. *Deverá haver algo a fazer nesta pequenez toda* <ele suspeita>. Talvez aí esteja o trampolim ou atmosfera para que os espíritos possam alçar seus vôos. Grandes ou medíocres, de todo modo vôos.

<Das obrigações>. O biógrafo deve avaliar se o terreno investigado é suficientemente vigoroso para que possa continuar a deambular, atento ao momento de retirar as sandálias <ou de calçá-las>. Sua bússola é a nobre aspereza do tato na sola dos pés e do tímpano, naquilo que também cheira e que é inosso por vezes.

Para cada terreno levanta-se a suspeita da desrazão do acaso, sobretudo no detalhe onde tudo se passa mais estupidamente <como a folha morta que faz seu caminho num arroio, não importando que ela se detenha aqui ou acolá>. Ao fixar o olhar apenas para o que julga ter importância <no caso, para onde vai a folha>, a cena tomará o ar de estupidez. *Ora, ela não vai. Apenas tolices de uma folha morta*, diria este alguém que perdeu seu tempo com observação tão tola. Enquanto para este <arqueólogo de intenções>, o despropósito da cena é o motivo para que abandone o olhar, para outros <agarradores de acasos> o prazer está justamente na tolice de nada parecer querer <folha e arroio> a não ser o propósito do arraste. *Ela não vai, mas há um querer* – este segundo pensa, talvez nem suspeitando que este <querer> é também seu. A finalidade é uma tarefa a ser sempre forjada por aquele que vê.

Não importa se de corpo ou de alma,
desde que se esteja no mundo.

O que é o mundo para mim? Um monstro de força sem começo nem fim; uma soma fixa de força, dura como o ferro, que não é consumida mas que se transforma, cuja totalidade é uma grandeza invariável; economia onde não há gastos ou perdas, tampouco ganhos ou acúmulos; o uno e o múltiplo como um jogo de forças, acumulando-se num ponto e diminuindo num outro; fluxo e refluxo de formas; devir que não conhece nenhuma saciedade ou finalidade; o querer do anel que retorna eternamente sobre o si mesmo. *Um nome para esse mundo?* O mundo como vontade de potência. Uma condição: não admitir nenhum ser que não seja o ser do devir <Nietzsche, *Fragmentos Póstumos de 1885*>.

A objetividade da descrição biográfica <neste aspecto, thanatográfica> não reconstitui os fatos mas aponta para <um> encadeamento e <uma> correlação. Nietzsche, entretanto, cria a figura do dramaturgo biográfico, aquele que pensa

objetivamente a história <a serviço de sua obra>. O dramaturgo liga qualquer acontecimento particular ao conjunto da teia, baseando-se <tão somente> na hipótese artística: há de se trabalhar sobre um plano, uma atmosfera com uma suposta coesão. A forma <acabada> de uma tal historiografia seria pura obra de arte, sem traço comum de verdade que não seja o da própria obra de arte estendida sobre esta atmosfera <histórica>.

Duas grandes ilusões biográficas: o encanto pela <eternidade> das nuvens e a vontade de atingir a <última> profundidade.

II

É comum que se tome o <Eu> como a grande casa de uma biografia. De todo modo um <Eu> que escreve e um <Eu> sendo escrito, de um biógrafo e de um biografado, respectivamente. Entretanto, uma biografia colocará em suspeita não a presença destes <embora Nietzsche tenha nos alertado acerca do seu caráter ficcional> mas os seus lugares e a suposta idéia de integridade que lhes acompanha. Em *Carta do Vidente*⁶⁶, Rimbaud escreve *Je suis un autre*, um outro como dobragem de si, mas que ainda toma para si a figura de um <Eu>. O <Eu> como uma idéia por trás da qual o sujeito precisa se reconhecer na imagem original deste duplo. Mesmo que *outrado*, de todo modo um <Eu>. Segurando a flecha de Rimbaud <e lançando-a novamente>, Lawrence apresenta seu <Eu sou eu>. Trata-se de seu <plexo solar>⁶⁷, como a primeira noção de natureza simpática, uma simpatia como atração ou contágio entre órgãos anatomicamente afastados. Há no <Eu sou eu> de Lawrence uma saída para se pensar <simpaticamente> uma biografia: uma *bio-sympathia* a partir de contágios entre organismos afastados.

Assim como o coração, que se dilata para acolher a corrente sanguínea, costuma-se também dizer que ele abre os braços para receber o amado <Lawrence>.

⁶⁶ Rimbaud. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

⁶⁷ D.H Lawrence. *Fantasia del Inconsciente*, sem data.

Biografar é simpatizar-se diante daquilo que se dilata com uma alegria reverente, como um hóspede que abre suas portas diante do amigo honrado a quem se entusiasma em servir. E o coração logo se contrai, e o que era atraído em nós, que era convidado, é então abandonado, deixado em liberdade para que continue a deambular.

<Tentativa de escritura por Lawrence>⁶⁸. A vontade de uma árvore é uma coisa espantosa. Uma individuação potente, que não têm mãos, nem rosto, nem olhos, mas possui um sangue com forte odor <na seiva que rugem em sua grande coluna>. Uma ampla vida individual e a vasta sombra de uma vontade. Que enorme desejo terá você em olhar para esta árvore cara a cara <...> Mas não se pode fazer isto pois ela não tem cara. Você olha somente para o poderoso tronco de uma árvore; para a folhagem entrelaçada de folhas e ramos, para os seus doces botões verdes. Mas não há olhos para onde se possa direcionar a visão <você continuará vendo nada mais do que fragmentos dela>. Para conhecer uma árvore, de nada serve olhá-la. A única coisa a fazer é sentar-se em meio às suas raízes, reclinar-se sobre seu corpo poderoso e não se preocupar mais. Em geral, depois de um instante, este feitiço desfaz seu rosto e o impulsiona a esquecer de rabiscar seu livro porque tudo agora será <seu> *livro da árvore*, a escrita sob a sombra dela.

Em todo escrever <sobre> a vida,
há um inscrever-se <sob> ela mesma.

Eliminar a falácia que se articula no enunciado que supostamente eliminaria o terreno do <Eu>: *esquecer a própria existência*. Seria preciso, pois, para que tal sugestão <ou ordem> fosse acatada, um íntegro e servil <Eu> que de fato se pusesse a <ser esquecido>. O *plexo solar* de Lawrence, seu <eu sou eu>, não exclui mas afirma a construção de um corpo. Forte paradoxo. Uma aceitação que

⁶⁸ Arboles, bebes, papas e mamas. In: D.H Lawrence. *Fantasia del Inconsciente*.

parece excluir toda e qualquer resignação pois o afirmado é a potência vital deste mesmo corpo, disso que o toma mas não o engole, que o faz esquecer de ser <ele> mais um a escrever sobre o mundo, pois sua escrita já é ela, um mundo.

Eu <sou> Eu
Sou <entre> Eu<s>

UM CORPO SENÃO <EU> SUFOCO

Que bom encontrar um homem
quando se esperava encontrar
meramente um autor

<Barthes>

Da grande filosofia dos pés na terra, o alvo da artilharia nietzschiana não haveria de ser a história enquanto conceito abstrato. Será, pois, contra o homem moderno a sua luta, contra seu espírito historiográfico que arrasta um sem número de <pedras indigeríveis de saber>, um <excesso sem fome>. Ao se empanturrar de supérfluos saberes, o homem retrospectivo negligencia aquilo que lhe é realmente necessário: a potência do instante <seu tempo>, e que Nietzsche chamará de componente a-histórico.

Que se faça uso da grande lição nietzschiana: atuar intempestivamente é atuar contra o tempo, no tempo e em favor de um tempo vindouro.

O intempestivo como produtor de um prazer pré-subjetivo, de uma faculdade de sentir a-historicamente, da felicidade em se instalar no limiar do instante. Sentir intempestivamente envolve uma boa dose de esquecimento, não fazendo do presente um mausoléu. O homem só pode ter saúde quando é capaz de lembrar <no tempo certo> e esquecer <no tempo certo>. Nunca uma <boa> medida mas sempre uma medida necessária. O <tempo certo> para lembrar e esquecer é a força plástica capaz de evitar que um homem, um povo ou uma cultura não se tornem eles mesmos coveiros de seu próprio presente.

Ou um corpo senão eu sufoco!

A vida humana precisa de história porque age e aspira <história monumental>, conserva e venera <história antiquário>, e sofre e carece de libertação <história crítica>. Estes são os três tipos de história e que sustentam a *Segunda Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*. Como o próprio título já sugere, duas perspectivas para o

componente historiográfico: ser útil à vida ou se tornar um inconveniente. A primeira forma de história <monumental> é aquela que diz respeito a culturas que procuram agir mas que não encontra referências na senilidade dos seus próximos - aquilo que uma vez conseguiu expandir e preencher mais belamente o conceito de homem precisa estar sempre presente para possibilitar isto <novamente>. O problema de uma perspectiva como essa é se voltar para o esmagamento de uma diversidade em nome de um ícone. O passado passa a ser vivido como um solitário oceano interrompido pela minúscula presença de algumas grandes ilhas. Apenas a dança idolátrica e zelosa ao redor do monumento <pouco importando os que virão ou os que não querem dançar>. A senilidade presente clama: *deixem os mortos enterrarem a nós, os vivos*. Os envenenadores tomam os postos médicos, fazendo da arte de produzir veneno a beatitude daqueles que supostamente curam. O segundo tipo de história <antiquário> é aquela que olha para trás somente para conservar, uma desenfreada fidelidade ao natal com uma dose grandiosa de piedade - *de quem paga a largas prestações sua existência*, dirá Nietzsche. O passado é sentido como herança; a história da cidade como a história de si mesmo e do grupo. Cada traço do passado é profundamente <re>sentido, um vestígio de como <fomos> bons e do <quanto> seremos ainda. Do biógrafo antiquário são exigidas mãos delicadas e motricidade refinada. O fino trato com o passado é a condição para a segurança de uma vida presente e para o bom itinerário do futuro. O perigo desta história antiquário: tudo o que é familiar ser venerado e constantemente festejado <o estranho será hostilizado>. Seu sonho é ver a vida mumificada. A terceira aparição será a história crítica. Trata-se de levar o passado para o tribunal, com os olhos de quem pode <e quer> condenar. O instrumento: suposta objetividade e neutralidade. Conseqüência: tudo o que surge deve ser osto em julgamento < seria melhor que nem tivesse existido>.

Problemas da <biografia> segundo a tipologia histórica nietzschiana: o de tornar-se o grande conhecedor dos grandes <sem ter mínima potência grandiosa>; o de ser tomado pela fraternidade dos iguais e pela ânsia a tudo que for desviante e estrangeiro; o de assumir a figura do crítico intransigente, que a tudo condena <esquecendo de pôr em pauta a ineficácia e esterilidade de sua própria postura crítica>.

Recado de Nietzsche ao biógrafo vigilante: vigiar a história da qual poucos acontecimentos surgem a não ser histórias. Para isso, um certo *pathos* da distância em cinco recomendações. Trata-se de não se deixar absorver:

- 1.pelos monólogos eruditos desses passantes solitários;
- 2.pelas galinhas exaustas que cacarejam mais do que nunca porque julgam pôr ovos mais freqüentemente;
- 3.pela dança fria desses eunucos, neutros e eternamente objetos;
- 4.por estes burocráticos públicos a serviço da curiosidade do rebanho;
- 5.por estas máquinas de pensar e escrever distanciadas de tudo que é vida e ação.

<Lição de um perspectivista>: *Sem a história somos apenas mosquitos e canalhas: nossas lembranças nos remontam somente até nossos avós – neles o mundo é paralisado.* <Nietzsche, *Fragmentos póstumos de 1882*>.

Não a boa ou a má história
mas um bom ou mau uso dela.

Homens históricos e homens de ação <tipologia nietzschiana>. O espírito dos primeiros é aquele que direciona o olhar para o passado como salvação e única forma de os impelir ao futuro. Buscam o sentido da existência por um processo retroativo, encontrando no passado as verdades para suas alegrias e misérias cotidianas. *Então foi assim e é por isso que hoje ainda é e haverá de ser para sempre assim* – pesa sobre a cabeça o regurgitar deste espírito. Contra o tipo histórico, Nietzsche apresenta o <homem da ação>, que opera uma importante reversão: ao invés de buscar um sentido para a vida na história, este impulsiona a história a serviço da vida. Nietzsche dirá que *os primeiros possuem mais sabedoria, ao passo que os segundos possuem mais vida.*

Ainda sobre os homens históricos, duas considerações: a história seria uma espécie de <conclusão da vida> e <balanço final para humanidade>. Acontece que, embora não fale diretamente em thanatografia, Nietzsche atenta para esta vontade em se conhecer o fenômeno histórico que, segundo ele, já estaria morto. *Como escapar desta mortificação?* Uma certa <justiça> ao se reconhecer que o fenômeno histórico é repleto de injustiça, de paixão cega e de obscuridade afirmativa. Em outras palavras, somos <também> resultado de gerações, como <também> de suas aberrações, crimes e paixões - cadeia impossível de se libertar totalmente <pelo menos quando se possui corpo>. Do contrário, restariam apenas previsibilidades.

O a-histórico como a força <e a arte> de poder esquecer e se inserir num horizonte limitado. Trata-se de uma economia da lembrança, ou como Nietzsche mesmo chama, de um modo intempestivo de viver. Nunca sem envolver uma paixão, a ponto de mergulhar no presente e olhar para o passado com menos sentimento de vingança. Sem o ressentimento que envolveria este <retornar>, o passado torna-se <novamente> vivo, uma porta para várias entradas, dotado de forças plásticas capazes de serem tomadas na afirmação da vida. Negar a história seria negar este corpo, e negar o corpo seria deixar-se sufocar.

Augenblick <alemão> como o instante que se inscreve na imediatez do corpo. *Augen* <olhos>. *Blick* <olhadela>. A potência imediata da qual o corpo é dotado. Aquilo que se vê de relance, num <piscar de olhos>. A duração <quase> efêmera de um piscar de olhos, em contraponto aos olhos abertos que nunca piscam porque não querem ser surpreendidos <a vida sem interrupção de Sartre>⁶⁹. Uma temporalidade menos <abstrata> e mais <corporal>, contrapondo-se ao *es war*, o <foi>. *O instante impossível de já querê-lo pois ainda o é* ⁷⁰. *Augenblick* como centro da ação no qual nenhum momento é privilegiado, a não ser o tempo do instante.

⁶⁹ Diálogo entre o personagem Garcin e o Criado. In: Sartre. *Entre quatro paredes*, 1977.

⁷⁰ Maria Franco Ferraz. *Nove variações sobre temas nietzschianos*, 2002.

<A historizar-se>: *Em um átimo ele está aí, em um átimo já passou, antes um nada, depois um nada, retorna entretanto ainda como um fantasma e perturba a tranqüilidade de um instante posterior* <Nietzsche, *Segunda Consideração Intempestiva*>.

Fora da história
mas de todo modo geneticamente vivo no corpo.

BIOGRAFEMA
o amigável regresso
e a impossibilidade da biografia

Tudo isto deve ser considerado
como se fosse dito por
uma personagem de um romance.

<Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*>

I

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de *biografemas*; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema com a biografia <Barthes>⁷¹.

Barthes dirá que se trata de uma <coleção>. Uma coleção de objetos parciais <nunca encerrados numa estrutura> e que favorecem um certo fetichismo neste <Eu> que gosta de saber, tomando esta mesma coleção <estrutura inventada> como um franco gesto amoroso. Inventada não porque se ponha de antemão a falsear, mas porque, na impossibilidade de resgatar a linha histórica <haverá de ter uma?>, resta ao biógrafo tentar <à sua maneira>.

Sei muito pouco disto que me toma e que me faz ter a mais absoluta certeza de que sou eu que definitivamente gosto disto.

Tentei <acima> definir o espírito biografemático.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* uma outra aparição para biografema: trata-se de uma anamnese factícia, ou seja, daquilo que não é <natural>, de uma mimese literária⁷². É bem verdade que não se trata <aqui> da mimese aristotélica. A imitação é mais da ordem da fabulação, daquilo que não toma como modelo de fantasia um Real-imaginário, mas que o inventa na sua necessidade de fazer algo com ele. O biografema como aquilo que se consegue

⁷¹ Barthes. *A câmara clara*, 1984.

⁷² Barthes. Pausa: anamneses. In: *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003.

escrever ao <do> autor o qual se lê e se ama, que leva o biógrafo a reencontrar uma tenuidade da lembrança. Uma lembrança que não convoca a memória pregressa, mas que a atualiza nestes encontros entre aquele que escreve e aquele sobre o qual <apaixonadamente> se deixa escrever. Escrileitura. Testemunho daquilo que faz corpo entre o escritor-leitor e seu autor amado. Uma atualização que sempre traz consigo a névoa de possibilidades virtuais, uma refrescante umidade ao ressecamento dos cérebros históricos. De qualquer forma, um regresso, uma olhadela rápida para trás <augenblick>, que <traz> consigo a batalha *escrileitoral* de Corazza, contra a secura dos corações e o agreste dos códigos⁷³.

ou escriler para manter <viva> a memória.

O biografema mina os símbolos hierarquizados na medida que estabelece uma nova ordem para aquilo que a cultura oferece acerca de um autor. O biografema coloca-se como entrave à teleologia de certas biografias <que se tome esta tipologia teleológica como thanatográfica>, na medida que não busca converter o leitor <talvez apenas convencer>. Neste aspecto, o biografema aproxima-se da sensualidade do texto cartesiano <não do seu conteúdo, mas de sua estratégia sensual de convencimento>. O convencimento <diferente do ato de converter> envolve um charme, um gesto errático que sempre denuncia o prazer daquele que se põe a convencer. Sempre uma sensualidade, mas de todo modo diferente daquela aplicada em estratégias de conversão do outro. O convencimento não captura, ele insinua. O convencimento não finaliza, ele suspende. A produção de um biografema envolve todo um procedimento erótico por parte daquele que se põe a biografar⁷⁴. Entretanto há de se considerar uma certa finalidade na prática biografemática, talvez uma teleologia <outra>, nunca envolvendo o retrato acabado mas tão somente o desejo de encontrá-lo, num rosto que será <sempre> etéreo⁷⁵. Um outro tratamento para aquilo que a cultura oferece acerca do autor <nos livros, fotos, manuscritos, filmes, entrevistas, etc>: a relação

⁷³ Sandra Corazza. *Fantasia de Escrileitura: devir-infantil de currículos nômades*, 2007.

⁷⁴ Gabriel Feil. *Procedimento erótico, na formação*, 2007.

⁷⁵ Noronha. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*, 2001.

biografemática faz uso deste material, porém tomando-o como um compósito de signos soltos, prontos para pontilharem rostos outros, culminando em novos jogos de mentiras e verdades. A eterna jogatina heraclitiana do vir-a-ser.

O suporte de um biografema é este lago de reflexos cambiantes.
Sua ecografia se chama escritura.

Punctum saliens (ponto saliente) da paixão. - Quem está na iminência de sucumbir à raiva ou a um violento amor atinge um ponto em que a alma está cheia como um vaso: mas é preciso ainda que se lhe acrescente uma gota d'água, a boa vontade para a paixão (que geralmente chamamos de má). Basta apenas este pequenino ponto, e o vaso transborda (Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, §584).

A noção de biografema desenvolvida por Barthes retoma as três grandes apropriações <histórica, sociológica e psicológica> acerca dos escritos <auto>biográficos, colocando-as em transbordamento. O biografema transborda a história ao ser o ponto <punctum> que lança o sujeito para fora do <contexto histórico> da obra. A apropriação sociológica é transbordada na medida que o biografema nada quer e nada contribui na superestrutura da qual a obra faz parte <ele, inclusive, é produção de anti-produção na edificação de uma infra-estrutura social>. Ao ser o desejo que transborda <não faltante>, mostra-se como entrave às apropriações psicológicas.

Mesmo quando se põe a escrever <sobre> Barthes, naquilo que a própria escritora chama de <biografia informativa>, Leyla Perrone-Moisés oferece ao leitor fragmentos tocantes⁷⁶. O termo <tocante> se remete menos ao suposto *apelo psicológico* que os biografemas de Barthes são apresentados por Leyla Perrone, e mais à própria concepção otobiográfica que lhe são conferidos. Tocam <não o

⁷⁶ Leyla Perrone-Moisés. *Roland Barthes*, 1983.

âmago de uma subjetividade privatizada> mas o tímpano do leitor. Ao vibrarem, timpanizam, colocando-nos <leitores> num mesmo plano de vibração – um corpo é criado <e talvez por isso tais biografemas também nos emocionem>. Neste aspecto <da afirmação ou negação da potência do corpo> que um texto se mostra <ou não> tocante. De todo modo, o texto de Perrone é invadido por anamneses de sua vivência com Barthes, ou, como a escritora mesmo coloca, desse <Barthes que conheci>. Um texto que é <também> leitura conjunta dos aspectos escritos na obra e daquilo que fora vivido com ele. Trata-se de ressaltar na obra, o Texto <e não o autor ou o conteúdo informativo que a obra oferece>. Ao tomar a questão da biografemática – a qual Perrone chama de <ciência do biografema>, a biógrafa de Barthes aponta para dois tipos de biografias: 1. uma biografia-destino <onde tudo parece se ligar e fazer sentido> e 2. uma biografia-descontínua <que toma para si a própria potência dispersiva do biografema, criando uma ordenação outra>. Enquanto o primeiro tipo de biografia direciona o sentido, a biografia minoritária cria sentidos outros sempre que o leitor toma para si a multiplicidade de signos dispersos que povoam o texto.

Ser o biógrafo regente ou um esquireitor compositor?
<tipologia biográfica segundo o princípio nietzschiano da vontade>

Estendendo a superfície para além do sentido freqüente de anamnese, tem-se no termo *anamnesis* um movimento de criação. Uma *mnesis* <memória> colocada novamente como problema <ana=trazer de novo>. Em outras palavras, uma recordação daquilo que se finge inacessível <o entrevistador ficará sempre na zona fronteira entre o que não é lembrado, o que não se quer lembrar, o esquecido e o que se finge lembrar>. Ora, o que retornaria não seria a lembrança propriamente dita mas aquilo que carrega o olhar cindido de um fingidor. Na anamnese o resgatado nunca será por certo a <lembrança pura> pois sua idéia de pureza já estaria contaminada pela própria posição na qual a lembrança se encontra: a de simular uma certa imprecisão, um esquecimento. O que retornaria na anamnese é a própria simulação da lembrança, trazendo para a superfície aquilo que de fato teria pertinência, ou seja, a memória como simulacro.

O biografema envolve um saber demais
sempre inapreensível ao sabedor.

<Recado a um biógrafo>: o escritor dispõe sua fraqueza física como a de um parasita – ou seja – instala-se no cerne da substância histórica, nutre-se dela, cresce nela, e embora só existindo graças a ela, a invade triunfalmente <Barthes, sobre Michelet>.

O biografema invade a história.

<Com Nietzsche> Barthes apresenta sua concepção de biografema: um amigável regresso ao autor. Mas não aquele identificado pelas grandes instituições como a história <da literatura ou da arte> e tampouco o dito <herói> das biografias <maiores>. Não se trata tão somente do personagem histórico <por certo ele se inscreve>, do agente social <não ignorado> e tampouco do autor narrativo <também importante>. O amigável regresso carrega estes componentes mas não os toma totalmente a sério. Se há algum artifício dialético em seu movimento <de um sujeito-escritor que será tomado como matéria-objeto por um biógrafo>, este sujeito já está disperso. <Um pouco como as cinzas que se lançam ao vento depois da morte> e que trazem não mais do que <clarões de lembrança e erosão da vida passada>. Destas, apenas sinuosidades restam.⁷⁷ O biografema envolve uma captura, um ínfimo agrupamento, como o punhado de cinzas prévio ao lançamento.

*Como querias renovar-te sem primeiro te reduzires a cinzas?*⁷⁸ Aos trinta anos Zaratustra aparta-se de sua pátria levando consigo as suas cinzas para a montanha. Uma solidão e um esfarelamento.

⁷⁷ Barthes. *Sade, Fourier e Loiola.*, 1979.

⁷⁸ Nietzsche. Do caminho do criador. In: *Assim falava Zaratustra.*

Contando com a inevitável presença do vento e de sua dispersão.

<Ler por cima do ombro daquele que escreve>⁷⁹,
a amizade necessária ao se tomar uma vida como matéria.

II

Na aula do dia 19 de janeiro de 1980⁸⁰;, Barthes faz uso de Proust para pensar sua biografemática enquanto contraponto à própria concepção majoritária de biografia. Para isto estabelece uma tipologia <acompanhada de uma certa ambigüidade>: de um lado estariam os escritos conhecidos como <biográficos>, que carregam consigo a concepção de uma *escrita de vida*; de outro a *vida escrita*, vida <esta> tomada como escritura. O princípio biografemático que envolveria esta nova escrita seria a fragmentação e pulverização do sujeito, o que o coloca ao lado dos escritos thanatográficos <entendido como inviável ao gênero biográfico propriamente dito>. As biografias maiores clamam por um autor e por um sujeito ilustre a ser biografado. O que parece <entretanto> é que esta tipologia envolve <sim> uma *ordem qualitativa* acerca da vida, e menos em função de uma condição e posição do sujeito frente à sua escrita – talvez seja este o ponto de ambigüidade, fazendo com que Barthes se refira a sua biografemática de diferentes maneiras e muitas vezes contraditoriamente. É possível que a vida entendida seja a <vida vivida> do personagem social que escreve <neste sentido, não sendo uma mera transposição do vivido para o texto escrito, aquilo que se entende neste texto por *biografia* se aproxima da biografemática estabelecida por Barthes>. Se ele vê em Chateaubriand <*Memórias de um além-túmulo*> um modelo da *escrita de vida* <aqui entendido como biografemática e não biografia>, é pela potência em se fazer alternar os papéis de vida e escrita⁸¹. O autor não é a testemunha <de uma vida> mas o ator mesmo de uma escrita. Ele não escreve <apenas> sobre sua vida particular, mas com as particularidades mundanas às quais ele também está

⁷⁹ Barthes. *Sollers Escritor*, 1982.

⁸⁰ Barthes. A vida como obra. In: *A preparação do romance II*, 2005.

⁸¹ Trata-se do tópico *A escrita de Vida* <aula 19 de janeiro de 1980>.

mergulhado. Neste caso, Proust é um biografólogo, produzindo <dentro da escrita de seu *Em busca do tempo perdido*> biografias disparatadas de amigos, personagens e vivências, tecidas de elementos *rasos*. Daí o sentido de mundano, desses componentes mundanos que atravessam e são atravessados pela sua vida de escritor. Barthes torna clara esta posição quando toma como intercessor André Gide e seu *Diário*⁸², num movimento semelhante ao que Nietzsche faz com seu *Ecce Homo*.

Colocar-se <não> como testemunha
mas como um forjador de disparatadas coleções mundanas.

A biografia não foge da história. Não tem ojeriza por datas, nomes e locais porque sabe que <com> estes é possível também fugir. Trabalha com coleções destes porque suspeita que ser colecionador é <antes de tudo> ser um apaixonado. O biógrafo se deleita em obsessivamente procurar novas peças porque <como colecionador> é sobretudo um inventor de raridades. Ora, é a coleção que abre o leque das raridades e não o oposto. Inventar novas coleções é tornar estranho o que antes <quase> não existia. Trata-se de inventar seus próprios nomes para os nomes que não mais ferem, ou conceber novos arranjos de nomes de modo a se proteger dos velhos nomes que ainda ferem⁸³. Mais do que um encadeamento obsessivo de elementos históricos, a coleção é que abre a história ao seu devir. Mas há de se considerar uma outra apropriação para isto que se coleciona, da fria coleção de causas e efeitos. É a *frieza da geada histórica* <Nietzsche> na produção de catálogos e secas coleções de exemplos históricos prescritivos. Sempre uma gélida pedagogia escondida nisto que chamam de *aprender com os erros do passado*.

⁸² Ver Notas sobre André Gide e seu Diário. In: Barthes. *Inéditos, vol. 2 – crítica*, 2004.

⁸³ Distração IV de Mayra Martins. In: *Impressões, anotações e distrações*, 2007.

<Prazer>. Quando a palavra de ordem era <e ainda é> matar o sujeito, Barthes oferece à crítica um elemento então proibido: o prazer daquele que escreve e <principalmente> lê. Retomar a questão do *Prazer do Texto* <1973> como uma espécie de abandono ao *superego teórico* tão inflado na crítica pós-estruturalista. Ora, será este <prazer> um dos componentes principais para que a noção de biografema venha a ser desenvolvida. Ao <retirar> o enunciado de sua trama <biográfica> histórica, puxando-o para si – no caso, para o <Eu> daquele que lê – há de se produzir um outro enunciado <um tanto arriscado>: *Isto para mim*. Daí o seu rasgo, como aquele detalhe ordinário, tangente à história mas de todo modo não tocante <a ela>. Enquanto o <objeto> das biografias historiográficas está centrado numa <esvaziada> terceira pessoa do singular <o *Ele*, autor, o qual será preenchido por aquilo que se fala e escreve acerca dele>, com o biografema a concepção de autoria toma um outro rumo. O autor é intoxicado pelo ator de escrita, por aquele <aquilo> que quer escrever <*scripturire*>, sempre um mal educado e mal situado dentro da prática biográfica. Para o espírito histórico o biografema é essa <tolice> que linha histórica alguma parece capturar por completo. Há nesse <*isto para mim*> uma grande e sutil retirada: a do sujeito que se sente à margem de toda história porque pouca <contribuição> a ela haverá de dar. Sente-se fisgado por *isto* que lhe toca, e que lhe desperta para um querer <escrever> com isto.

Biografemática é a prática a-histórica de vida
ou a vida de uma história presente.

III

Como em toda grande <auto>biografia, *Ecce Homo* funciona como suporte. É preciso, pois, ampliar o horizonte em relação a este trabalho de suporte, deslocando a paisagem para a atividade pictográfica <ora, haverá de ter uma pintura e uma música próprias da escrita, escrevem Deleuze e Guattari>. Mais do que uma *escola* – o termo *movimento* parece ser mais digno a tudo que envolve

criação – o Realismo tratou de despir a exaltação e personificação produzidas pelo agenciamento romântico, sob o estatuto daquilo que se chamava de *realidade*. Um primeiro esclarecimento: há de se constatar a presença do sensível no movimento realista, de uma realidade pictórica inexistente sem o ato sensível do artista que se põe a pintá-la. É bem verdade que as telas realistas conjugam <com a história> um enunciado <ainda> tão caro ao gênero literário das biografias: o <assim foi isto>. Indicativo do passado <acompanhado de uma sentença> nisto que <foi assim>. Diz-se que a pintura realista é fruto de uma observação <direta> na busca de uma <verdade> transposta para a tela. Duas considerações: há de se considerar nisto que se denomina de <observação direta> a primazia de um mundo sensível, de uma realidade <tanto mais banal como ordinária> que se apresenta à vista do pintor sempre impregnada de sensações <disto resultaria sua postura considerada neutra e desapaixonada>; diante deste movimento de impregnação sensível, a <verdade> de um momento passa a ser a sua re-apresentação transposta para a tela, carregando consigo o ato de enunciação do <assim foi isto>. Será este o sonho realista, estranho paradoxo que se coloca frente ao movimento dos chamados realistas. Há algo de estranhamente realista em Gustave Courbet e nas camponesas de Millet. Nada de estranho nestas que carregam seus sacos de feno, a não ser o trabalho de suportar o leve-pesado que se desprende na tentativa realística em retratá-las. Realidade heraclítica.

Em outras palavras, trata-se daquilo que Nietzsche, em *Ecce Homo*, chama de *uma observação com os órgãos de observação*. De outra maneira, o escritor <ou qualquer outro criador> traz consigo aquilo que possui de mais valioso, e que por séculos se mostrou diabólico: o corpo. Daí a necessidade de uma saúde que não seja <anti>biótica, e que tome como partida o problema maior que é a vida. A verdade será sempre a verdade de um corpo.

Sobre estas coisas relativas a verdades, o entusiasmo febril nietzschiano e os olhos arregalados de Courbet não nos deixam mentir.



<A verdade dos olhos arregalados que não nos deixam mentir>⁸⁴.

Num prefácio de uma obra de Nietzsche, Affonso Bertagnoli escreve que o filósofo alemão se fez *coerente* consigo nas páginas de seu *Ecce Homo*⁸⁵. Isto nos faz pensar que há, em *Ecce Homo* e em alguns outros escritos <autobiográficos>, uma outra espécie de coerência, não a do sujeito centrado que dele mesmo procura fugir, mas a da consciência de que não há outro grande valor à vida que não seja a própria vida. A coerência se desloca da finalidade para a necessidade, e a grafia de uma vida será necessariamente o movimento desta vida. Nietzsche biografava as tensões próprias de quem vive suas potencialidades e suas falências, e se por ventura fala de si, é deste *si poeira* que a poeira de si procura falar. A biografia passa a ser essa duplicação pulverizada de si, de um <eu> disperso que escreve sobre as dispersões nas quais ele reconhece seu <eu>. O desafio da crítica ainda tem sido ultrapassar *Ecce Homo* enquanto o livro dos lampejos geniais e das

⁸⁴ <Le désespéré>, de Gustave Courbet <1843-45>.

⁸⁵ Nietzsche. *Os pensadores: Nietzsche*.

inconsistências geradas pela loucura. A escrita crítica como ultrapassagem deste *Ecce Homo* é a possibilidade de fazer uma biografia de *Ecce Homo*. O atributo de <gênio> e <louco> são dois vértices de um mesmo prisma: encerram o escrito nietzschiano na figura de um Nietzsche supostamente gênio ou insano. Entre um Nietzsche e outro a grande dúvida: qual seria o verdadeiro Nietzsche que se pôs a escrever *Ecce Homo*? Estaria tomado por uma <sã> consciência filosófica ou já estaria debilitado pelas seqüelas da loucura que o faria tombar? O certo é que logo no prólogo Nietzsche mesmo dá as chaves para seus biógrafos futuros: *eu sou alguém e, sobretudo, não me confundais com outros*. Este <alguém> nietzschiano é o *locus* das possibilidades, uma individuação enquanto espaço intensivo, que nunca se encerra na figura do outro <sempre já dado>. Qualquer bom conhecedor se prestará <e conseguirá> catalogar os outros nietzsches os quais a literatura crítica se pôs a escrever. Quanto a este <alguém nietzschiano> resta <ainda e novamente> inventá-lo.

Na imprecisão em biografar com <alguém>
biografa-se <im>preciosidades.

Quando Nietzsche se reporta a Platão, por exemplo, mesmo quando não assume uma perspectiva favorável ao reportado, sempre retorna com a paixão devida aos grandes. No lugar da passividade e da neutralidade indiferente, o filósofo traz o sabor da paixão, o comprometimento e <acima de tudo> a vontade manifesta>. *Ter uma experiência pessoal com os grandes* – escreve. Talvez seja este o grande sentido em se fazer história.

Na <grande> tolice em se deixar puxar para fora dela.

É uma ofensa à moral o fato de Rafael ter morrido aos 36 anos de idade: este homem jamais deveria ter morrido - Nietzsche, II Consideração Intempestiva .

**PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA,
MODOS DE USAR**

A escritura-leitura é intermitente,
ela avança por projeções,
a vida nela segue um pouco mais do que a morte,
a vida é aforismo.

<André Coutin, *Nietzsche, l'Engadine c'est ma maison*>

O MÉTODO

“Temerária é a escrita de uma biografia”, anuncia Maria Lucia Dal Farra, na apresentação do livro *Entre retratos de Florbela Espanca: Uma leitura Biografemática*, de Luzia Machado Ribeiro de Noronha (1999). Ao ser assediada por ranços axiológicos, tendenciosos e aliantes, por ordens logocêntricas, morais e ideológicas, a escrita biográfica torna-se uma estratégia política. Além de apresentar a vida de um outro, a biografia acaba sendo a expressão daquilo que se entende e se quer acerca da vida. Nesse sentido, o problema da biografia é sobretudo um problema biopolítico. Tomando como critério o método de dramatização de Nietzsche (Deleuze, 1976), o leitor de uma biografia deve também perguntar pelas forças que estão em jogo nesta vida grafada. Ao invés de se contentar com o *que* a biografia diz, o leitor coloca diante do texto outras perguntas: *Quem* quer esta vida? *De onde* se escreve esta vida? *Por que* esta e não outra vida?

A tentativa de lidar com esse temor biográfico se aproxima dos pressupostos levantados por Sandra Corazza em seu *Introdução ao Método Biografemático*⁸⁶, uma estratégia de saída frente à clausura que certos procedimentos biográficos impõem ao regime de signos de uma vida. Sendo também um dispositivo para pesquisa, o método biografemático não pode ser determinado *a priori*, embora aponte para algumas direções. Levando-se em conta produções acadêmicas recentes e algumas publicações que versam direta ou indiretamente sobre práticas biografemáticas, é possível estabelecer uma tipologia no que diz respeito aos seus modos de usar.

⁸⁶ Sandra Corazza. Introdução ao método biografemático. In: Fonseca & Costa. *Vidas do Fora: habitantes do silêncio*, 2010.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA VIDARBO

A pesquisa biografemática coloca vida (biografia) e obra (bibliografia) num mesmo plano de contágio, nisto que em *Introdução ao Método Biografemático* (2010, p.86), Sandra Corazza chama de *Vidarbo*. A vida, ao invés de justificar a obra, é sobreposta a esta mesma obra que se atravessa na própria vida. O Autor da Vida atravessa o Narrador da Obra que, arrebatado por esta paixão, reinventa o Autor da Vida. A *pesquisa biografemática vidarbo* investe nessa circularidade perversa que inviabiliza a sede biográfica em encontrar o fundamento da obra de alguém em sua vida, e vice-versa. A *pesquisa biografemática vidarbo* coloca vida e obra num mesmo plano, sabendo que o movimento de uma acabará por movimentar a outra.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA GESTUAL

Em *O simulacro e o biografema – de A a Z*, Gabriel Feil (2010, p.67)⁸⁷ apresenta a escritura biografemática como uma mudança metodológica que exige do escritor-pesquisador uma nova postura. Trata-se do modo como nos apropriamos de uma vida, não somente interpretando-a de maneiras inusitadas, como, sobretudo, reinventando-a a partir daquilo que a esta vida se mostrava até então irrelevante.

Ainda que exija uma nova postura por parte do pesquisador, a biografemática parece estar mais ligada à concepção de gesto. Enquanto a postura guarda consigo uma certa dureza, o gesto é isso que escorre quase silenciosamente. Enquanto a postura insiste em dizer, o gesto traveste-se de vozes quase silenciosas, do thorubos que é a própria manifestação dessa coletividade anômala. É o caso de Horácio, quando fala para Hamlet, acerca do fantasma de seu pai: *eu o vi, armado da cabeça aos pés, avançando com postura lenta e grave*⁸⁸. Para a postura, o gesto é sempre a diagonal traçada entre a imediata sinceridade e o mais puro fingimento. O gesto, ao mesmo tempo em que denuncia alguns pormenores, instaura o disparate em sua imanente ambigüidade. Entretanto um gesto nunca é totalmente o que parece estar sendo. Apenas insinua algo do qual seu portador pouco sabe. O gesto insinua sinuosidades <*Insinuare*: infiltrar-se>;

⁸⁷ In: Sandra Corazza (org). *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura*, 2010.

⁸⁸ William Shakespeare. *Hamlet*, 1996.

ele moleculariza certas posturas, infiltrando-se naquilo que se arma dura e lentamente. O gesto está para a postura assim como o biografema para certas biografias.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA LEITORA

Ao colocar-se ao lado do gesto, o método biografemático absorve as suaves disposições do pesquisador, compondo-as com os demais signos em sua escritura de vida. Trata-se de uma “leitura biografemática” (Noronha, 1999, 18), que introduz no cerne de seu coração a figura daquele que se coloca diante dos signos de vida com suas paixões e curiosidades. Em outras palavras, não há biografemática que não passe por esse ato de leitura, pela polifônica tessitura destes signos que, embora partam daquilo que testemunha a existência de uma vida – de documentos, registros, arquivos... - busca para si outros domínios de materialidade, mostrando-se disponível aos encontros e àquilo para o qual não encontra destinatário imediato. Trata-se de um “deciframento ambicioso” (Noronha, 1999, p18), uma investigação sógnica que envolve ao menos três componentes:

- 1) aquilo que se deixou representar (as ditas *provas* ou evidências de uma vida, todo o seu material documental e arquivístico);
- 2) o que se mostra como traços residuais destas mesmas representações (tudo o que no universo dos registros de uma vida é rumoroso e sem importância imediata);
- 3) aquilo que só é posto na medida em que o leitor se coloca presente em sua pesquisa de vida, que não está diretamente ligado aos registros ou espólios desta vida, mas que, no ato de escriveitura de uma vida, passa a ter uma afinidade até então desconhecida.

A leitura biografemática faz irromper a figura do leitor, não como o curioso empírico, mas como o ator de uma escritura que já é, ela mesma, a realização de uma vida possível. O leitor desprende-se da idéia de objetividade de um texto e inclui neste mesmo texto um saber que só ele poderia ter, com sua vontade de estar nesta vida sendo lida. Neste sentido, a leitura biografemática é uma prática suja e delatora (não de uma ideologia, mas de um desejo).

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA RALA

Avesso aos grandes sistemas de codificação de signos, a *Pesquisa Biografemática Rala* volta-se para o que é mais ordinário, conferindo-lhe valor. Trata-se daquilo que em *Biografemática do Homo Quotidianus*⁸⁹, Marcos Oliveira chama de *signos ralos*, isto é, toda e qualquer intervenção desta matéria baixa que costuma ser desprezada na escritura de uma vida. O inventário destes biografemas ordinários é feito na própria cotidianidade dos signos, em traços recolhidos no universo das coisas insignificantes e fugidias. A *pesquisa biografemática rala* é realizada nesse “*corpus vadio, terreno de pura suspeita*” (Oliveira, 2010, p.24) que, ao lidar com as coisas mundanas que acontecem no trânsito de uma vida, assume um certo grau de realismo, ainda que se trate de um realismo incidental e povoado por minúsculos fragmentos de insignificância.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA PLURAL

Ao ser composto por traços sígnicos heterogêneos, um biografema é sempre plural. Entretanto, a *pesquisa biografemática plural* não escreve sobre esta pluralidade, ela a realiza, engendrando uma coletividade onde tudo tende a ser apenas um nome. “*Natálias: Insistentes, coloridas, simpáticas, fugitivas, amigáveis, redondas, viajadas, comerciantes, pintoras, pintadas, engolidas, renovadas, cheirosas, rápidas, amadas, doentes, sempre, possíveis, falantes, grandes, aeradas, caminhantes*”⁹⁰. Os pequenos biografemas de Natália inviabilizam a presença de uma única Natália. A *pesquisa biografemática plural* quer do nome, não a identidade única, mas sua contínua capacidade de diferir.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA INCIDENTAL

O biografema é sobretudo uma incidência, a escritura daquilo que incide na vida, “menos contundente que o acidente, mas mais inquietante”⁹¹. A *pesquisa*

⁸⁹ Marcos da Rocha Oliveira. *Biografemática do Homo Quotidianus* – o senhor educador (Dissertação de Mestrado – UFRGS, 2010).

⁹⁰ Sara Hartmann. Armarinho e bordaduras. In: Fonseca & Costa. *Vidas do Fora: habitantes do silêncio* (2010, p.149).

⁹¹ Sandra Corazza. Introdução ao método biografemático. In: Fonseca & Costa. *Vidas do Fora: habitantes do silêncio* (2010, p.97).

biografemática incidental investe naquilo que, por uma circunstância qualquer, acaba se deixando atrair. Um detalhe, um olhar, um cheiro, uma data, um relato, uma página riscada, uma página em branco, um nome, uma letra. Ao invés de negar ou construir um sistema biográfico que explique essas pequenas atrações, o *pesquisador incidental* se contenta em anotá-las⁹². Ainda que pareça tolo ou subjetivo demais, seu testemunho pode ser útil aos outros.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA FRONTAL

“Tenta-se pegar uma vida de frente. Mas tudo o que conseguimos são dados periféricos”⁹³. Em se tratando de incidentes, a *pesquisa biografemática frontal* é nutrida pelo imaginário de pegarmos ou sermos pego de frente. Ela tem o tom do arrebatamento e da surpresa, como “um golpe de raio, um amor à primeira vista, *coup de foudre*”⁹⁴.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA ARQUIVÍSTICA

“Os leitores do arquivo sofrem do mal do arquivo. Vivem agoniados com aquilo que os atrai mas não podem dominar”⁹⁵. A *pesquisa biografemática arquivística* reconhece a importância do deserto de indícios chamado *arquivo*, mas com ele estabelece um outro tipo de relação. Ela inventa uma intimidade para colocar-se disponível a isto que, na sua ânsia de informar, expressa a própria falência da informação. O biografólogo arquivista quer os signos disso que não funciona no arquivo, quer aquilo que tem cheiro e que não diz do cheiro, que não fala da violência mas que violenta, que tem silêncio mas não sabe ser silencioso. Neste lugar de exílio e repleto de exigências, a *pesquisa biografemática arquivista* faz do arquivo um lugar de encontro, de “encontros íntimos com vidas ausentes, com seres cujas costas encontram-se sempre voltadas”⁹⁶.

⁹² A noção de pesquisador incidental foi inspirada no livro *Incidentes* (2004), de Roland Barthes.

⁹³ Paola Zordan. Notas para uma vida frontal. In: Fonseca & Brites. *Eu sou Você*: catálogo de exposição no HPSP, 2010 (no prelo).

⁹⁴ Mayra Martins Redin. *Impressão diluição* – um aprendizado na chuva (Dissertação de Mestrado – UFRGS, 2009, p.43).

⁹⁵ Tania Galli Fonseca. Vidas do Fora e a escriteira de um mundo incontável. In: Fonseca & Costa. *Vidas do Fora: habitantes do Silêncio*, 2010, p.33.

⁹⁶ Idem, p.39.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA DE UM CORPO ESTRANGEIRO

Ainda que reservem uma relação íntima entre si, o biografema é um corpo estrangeiro ao corpo substancial; ou antes, ele empresta ao corpo historiografado certas doses de estrangeiridade. A *pesquisa biografemática de um corpo estrangeiro* se debruça numa vida a partir daquilo que é disperso e que, ao ser colocado num plano de escritura, retorna com nuances estrangeiras. O seu corpo é o corpo de escritura investido de fragmentos de vida, tal como John Fante em relação a Cristiano Bedin da Costa. “A vida de Fante, fragmento por fragmento, eu a invento, escrevo, empresto”⁹⁷. O corpo estrangeiro é esse corpo tomado por empréstimo. Mesmo diante de uma vida <majoritária>, a pesquisa biografemática diz de um corpo sempre estranho. Antes de incidir sobre o pesquisador-biógrafo, esta vida <tal como ela lhe chega> não era.

PESQUISA BIOGRAFEMÁTICA CAMINHANTE

“Os atalhos de Rimbaud não levam a lugar nenhum (...) as pegadas param de repente no meio do tempo. Mas a fascinação reside no distanciamento impossível entre a pegada e o corpo a que ela não conduz: a pegada fascina, porque tem o valor de um corpo inacessível”⁹⁸. A *pesquisa biografemática caminhante* segue pegadas de uma vida mas não deixa de negligenciar as suas. É possível que durante o percurso o pesquisador olhe para trás e só enxergue a marca de seus próprios pés.

⁹⁷ Cristiano Bedin da Costa. *Programa Fante: experimentação biografemática de um corpo estrangeiro*. (Projeto de Tese – UFRGS, 2010, p.23).

⁹⁸ Alain Borer. *Rimbaud na Absínia*, 1986, p.7.

Biografemas não completam, mas ocupam uma vida.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓFANES. *As nuvens; Só para mulheres; Um Deus chamado dinheiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Inéditos. Vol. II, Crítica*. São Paulo: Martins fontes, 2004.
- _____. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O rumor da língua*. Trad.Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Fontes, 2005.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- _____. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- _____. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFC, 1982.
- BAUMONT, Stéphane. *Le pays au-delà du crépuscule: Friedrich Nietzsche & Anne Frank à Sils-Maria*. St-Juste-la-Pendue: Encre Marine, 2006.
- BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot: partenaire invisible*. Essai biographique. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1998.
- BORER, Alain. *Rimbaud da Arábia*. Trad.Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: P&PM,1985.
- _____. *Rimbaud na Abissínia*. Trad.Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. Janáina, A (orgs). *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998 (p.183-191).
- BRANDES. Georg. *Nietzsche: un estudio sobre el radicalismo aristocrático*. Buenos Aires: Tor, 1927.
- BRASSAÏ. *Henry Miller: rocher heureux*. Paris: Gallimard, 1978.

- CARAMELLA, Eliane. Tarsila do Amaral e Cacilda Becker: biografemas. In: HISGAIL, Fani. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores & Cespuc, 1996.
- CARRÉ, Jean-Marie. *La vie de Goethe – vies des hommes illustres*. Paris: Gallimard, 1927, p.140.
- CHASSARD, Pierre. *Nietzsche: Finalisme et Histoire*. Paris: Éditions Copernic, 1977.
- COMMENGÉ, Béatrice. *Henry Miller. Ange, Clown, Voyou*. Paris: Plon, 1991.
- CORAZZA, Sandra. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- _____. *Os cantos de Fouror: esrileitura em filosofia-educação*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- _____. *Fantasia de esrileitura: devir-infantil de currículos nômades*. Projeto de Pesquisa – CNPq . Porto Alegre: Ufrgs, Faculdade de Educação, 2007.
- _____. (Org). *Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- _____. *Os olhos de poder dos pareceres descritivos*. Disponível em www.educacaoonline.pro.br/olhos_de_poder.asp?f_id_artigo=144. Acesso em abril de 2008.
- COSTA, Cristiano Bedin. *Programa Fante: Experimentação Biografemática de um Corpo Estrangeiro – Proposta de Dissertação de Mestrado*, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2010.
- COUTIN, André. *Nietzsche, l'Engadine c'est ma maison*. Saint-Cry-sur-Loire: Christian Pirrot Éditeur, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Trad. Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- _____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
- _____. *Nietzsche e a Filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias.

- Rio de Janeiro: Editora Rio,1976.
- _____. *Nietzsche*. Lisboa: Ed.70, 1994.
- _____. *Lógica do Sentido*. Trad.Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- _____. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Diálogos*. Trad.Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Trad.Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DESCARTES. *O pensamento vivo de Descartes por Paul Valéry*. Coleção Biblioteca do Pensamento Vivo. São Paulo: Martins Editora, sem data.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris: Galilée, 1984.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de Inverno sobre impressões de verão*. Trad.Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- EMERSON, R.W. *Os Super-Homens*. Salvador: Editora Progresso, 1955.
- ÊSQUILO. *Prometeu acorrentado*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FEIL, Gabriel Sausen. *Procedimento erótico, na formação*. Proposta de Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía e la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- _____. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004
- HEIDEGGER. *Nietzsche : metafísica e niilismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- FERGUSON, Robert. *Henry Miller: uma vida*. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- FONSECA, Tania G. COSTA, Luciano B. *Vidas do Fora: habitantes do Silêncio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.
- FONSECA, Tania G. BRITES, Blanca. *Eu sou Você: catálogo de exposição no HPSP, 2010 (no prelo)*.
- FRAENKEL, Michael. *Défense du Tropic du Cancer avec des inédits de Miler*. Paris: Variété, 1947.
- GIDE, André. *Dostoievsky*. Paris: Librairie Plon, 1923.
- GILMAN, Sander L. *Conversations with Nietzsche. A life in the Words of his Contemporaries*. New York: Oxford, 1987. p.272.
- GOBBI, Maria Cristina. Método biográfico. In: DUARTE, Jorge. BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005. p.84-97.
- GRILLET, Allain-Robbe. *Pour un nouveau roman*. Paris: Gallimard, 1966.
- GUSDORF, Georges. *Auto-bio-Graphie. Lignes de vie 2*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.
- HARRES, Marluza Marques. Aproximações entre história de vida e autobiografia: os desafios da memória. *História Unisinos / Programa de Pós-Graduação em História*, São Leopoldo, v.8, n.10, p.143-156, jul/dez.2004
- LANCEROS, Patxi. *La herida trágica: el pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya e Rilke*. Barcelona:Anthropos Editorial, 1997.
- LAWRENCE, D.H. *Fantasia del Incosciente*. Trad.Irma Fontana. Buenos Aires: Santiago Rueda, sem data.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- _____. *Moi Aussi*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- _____. *Je suis un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.
- LIMA, André Pietsch. *Ritmologia*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- LINS, Daniel. GADELHA, Sylvio. *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LORIGA, Sabina. Entrevista com Sabina Loriga: a história biográfica. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, v.2, n.3, p.11-21, jan/jun.2003.

- MAIGRET, Arnaud de. Henry Miller et la Villa Seurat. In: *Magazine Littéraire*. Dossier Henry Miller. Número 70, novembro de 1972.
- MARRE, Jacques Leon. *História de vida e método biográfico*. Cadernos de Sociologia. Porto Alegre, vol.1, n.1, p.89-142, abril.1989.
- MARTIN, Jay. *Toujours vif et joyeux*. La vie de Henry Miller. Paris: Buchet/Chastel, 1979.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- MAURIÈS, Patrick. *Nietzsche à Nice*. Paris: Gallimard, 2009.
- MEYSENBURG, Malwida von. *Le soir de ma vie, suite des Mémoires d'une idéaliste*. Paris: Librairie Fischbacher, 1908.
- MICHELET. *A bíblia da humanidade*. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, sem data.
- MICHON, Pierre. *Corps du roi*. Paris: Éditions Verdier, 2002.
- _____. *Vidas minúsculas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- MILLER, Henry. *Deslizando para os Everglades e outros ensaios*. Trad.Aydano Arruda. São Paulo: Ágora, 1985.
- _____. La civilisation du déchet. In: SOLLERS, Philippe (org). *Cahiers Henry Miller*. 1. Bordeaux: Association Henry Miller / Éditions William Blake and Co.Edit. 1994.
- _____. *J'suis pas plus con qu'un autre*. Paris: Buchet/Chastel, 1976.
- _____. *Lettres à Emil*. Paris: Christian Bourgois, 1995,
- _____. *Lettres d'amour à Brenda Venus*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- _____. *Ma vie et moi*. Paris: Éditions Stock, 1972.
- _____. *Opus Pistorum*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Roland Barthes: coleção Encanto Radical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- MOISÉS, Leyla Perrone. *Roland Barthes: coleção Encanto Radical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- MONTAIGNE, Michel. *O pensamento vivo de Montaigne por André Gide*. Coleção Biblioteca do Pensamento Vivo. São Paulo: Martins Editora, sem data.
- MONTEIRO, Silas Borges. *Otobiografia como escuta das vivências presentes nos escritos*. Educ. Pesqui., Dez 2007, vol.33, n.3, p.471-484.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad.Paulo César de Souza.São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- _____. *A Origem da Tragédia*. Trad. Maria Clara de Faria. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- _____. *Assim falava Zaratustra*. Trad. José Mendes de Sousa. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.
- _____. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliese. São Paulo: Hemus Ed, sem data.
- _____. *Cinco prefácios para cinco livros não escritos*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 1996.
- _____. *Correspondance avec Malwida de Meysenbug*. Paris: Éditions Allia, 2005.
- _____. *Correspondencia*. Buenos Aires: Aguilar, 1951.
- _____. *Lettres Choisies*. Paris: Gallimard, 2008.
- _____. *Lettres à Peter Gast* (Tomes I et II). Monaco: Éditions du Rocher, 1957.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Escritos sobre História*. Trad. Noeli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2005.
- _____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- NIN, Anaïs. *Journal: 1934-1949*. Paris: Stock, 1971.
- NORONHA, Luzia Machado Ribeiro. *Entre retratos de Florbela Espanca: uma leitura biografemática*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2001.
- OLIVEIRA, Marcos da Rocha. *Biografemática do homo quotidianus: o senhor educador - Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010*.
- PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PERLÈS, Alfred. *Mon ami, Henry Miller*. Paris: René Julliard, 1971.
- PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In: HISGAIL, Fani. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores & Cespuc, 1996.

- PLATÃO. A República. Tradução Enrico Corvisiere. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.
- _____. Apologia de Sócrates. Lisboa: Guimarães Editora, 1988
- _____. *Diálogos: Fédon, Sofista, Político*. 12ª ed. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.
- PLATÃO. XENOFONTE. ARISTÓFANES. *Sócrates: os pensadores* 5ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PONGE, Francis. *A mimosa*. Brasília: UNB, 2003.
- _____. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- POURTALÈS, Guy de. *Nietzsche en Italie*. Paris: Grasset, 1929.
- PLUTARCO. *Vidas Paralelas <vol.1>*. São Paulo: Editora Paumape, sem data.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Coleção Os Pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- REDIN, Mayra Martins. *Impressões, anotações e distrações*. Proposta de Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- _____. *Impressão-diluição: um aprendizado na chuva*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- REMBRANT. *Mestres da Pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- RIBEIRO, Felipe Pires. Disponível em: *Esquizopatologos: musicae*. In: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/esquizopatologos.pdf Acesso em janeiro de 2008.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Rio de Janeiro: Athena, 1936.
- SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- SÉMÉRIA, Yves. *Les saisons Niçoises de Friedrich Nietzsche: les paysages de l'esprit 1883-1888*. Nice: Z Editions, 2001.
- SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, v.2, n.3, p.57-71, jan/jun.2003.
- _____. Grafia da vida: reflexões sobre a narrativa biográfica. *História Unisinos / Programa de Pós-Graduação em História*, São Leopoldo, v.8, n.10, p.131-141, jul/dez.2004.
- _____. *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Edunisc,

- 2000.
- SCHÜLER, Donald. *Heráclito e seu <dis>curso*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de hamlet: príncipe da Dinamarca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955
- STONE, L.F. O julgamento de Sócrates. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STRINDBERG, August. *Inferno*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- TADEU, Tomaz. CORAZZA, Sandra. ZORDAN, Paola. *Linhas de Escrita*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- _____. *Artistagens: Filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- VIART, Dominique. Filiaciones literarias (y 2). *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.596, p.73-81, fevereiro.2000.
- _____. Dime quién te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.621, p.63-74, março.2002a.
- _____. Genealogía y filiaciones. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.625-626, p.207-118, julho/agosto.2002b.
- _____. *Vies minuscules de Pierre Michon*. Paris: Gallimard, 2004.
- _____. Las “ficciones críticas” de Pascal Quignard. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, n.661-662, p.127-138, julho/agosto.2005.
- VIART, Dominique. VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent (2 ed)*. Héritage, modernité, mutations. Paris : Bordas, 2006.
- VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.
- _____. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.
- WALZ, Georges. *La vie de Frédéric Nietzsche d'après sa correspondance*. Paris: Rieder Editeur, sem data.

ANEXO

LUCIANO BEDIN DA COSTA

BIOGRAFIAS FUZILADAS

seguido de 10 fotografemas

Tese de Doutorado FACED-UFRGS
Orientação de Sandra Mara Corazza

Porto Alegre 2010

Pour celui qui pense
avec la tête la vie est
comédie. Pour celui qui
pense avec le sentiment,
ou qui met ses senti-
ments dans son travail,
c'est une tragédie.

par
Henry Miller

A escritura da capa foi retirada de: Henry Miller. *Ma vie et moi*. Paris: Éditions
Stock, 1972.

Biografias Fuziladas acompanha um conjunto de 10 fotografemas produzidos a partir de fotografias tiradas por mim durante o ano de 2009, em localidades da França, Itália e Suíça, seguindo itinerários propostos pela obra-vida de Henry Miller e Friedrich Nietzsche. A noção de fotografema foi composta a partir da junção das idéias de Roland Barthes acerca de biografema e de punctum. O fotografema (da forma como utilizo neste texto) é um registro fotográfico acompanhado de um breve enunciado que não busca a explicação ou fechamento do sentido. O fotografema age na provocação entre dois corpos (escritura e imagem) colocados em dispersão, na tentativa de trazer (ou inventar) o drama no ato icônico, ou como diz Philippe Dubois (1994), o jogo que a anima a imagem. O fotografema coloca-me frente a dois regimes conectores e disjuntivos: se por um lado assumo a posição do sujeito epistêmico – EU ESTOU ALI, estou igualmente nisto que me separa. O fotografema flutua na incerteza. É a atestação de uma presença e o efeito de sua ausência.

BIOGRAFIAS FUZILADAS

Aquele que não conheceu Nietzsche, viveu em vão.

Henry Miller, *J'suis pas plus con qu'un autre*

De todo modo, isso tudo foi vivido.

Entre mil outras inclinações, o fato de querer escrever a suposta vida de alguém, coloca-me diante de um desejo todo especial, ao qual não saberia atribuir outra qualidade que não amorosa. A idéia para a escrita deste texto surgiu quando, em Gênova, voltava de uma peregrinação atrás dos caminhos feitos por Nietzsche, mais especificamente quando descia os inúmeros degraus da íngreme *Salita delle Battestine*, uma modesta ruela onde o filósofo havia habitado durante seu derradeiro período de errância. Ao observar uma moça que tentava dominar seu guarda-chuva colorido diante do vento indócil, dei-me conta do assédio todo especial de minha curiosidade biográfica, de que na cidade natal de Cristóvão Colombo (e daquela moça, provavelmente), estava a forjar um roteiro esquisito, alheio aos apelos turísticos ou mesmo à rotina do lugar. Escorado no muro em frente à casa de meu filósofo, e protegido da chuva, eu não era nem o

turista (por que estar num lugar tão comum como aquele?) e nem o genovês. Daquele lugar sabia apenas o que os signos disponíveis em biografias e correspondências de Nietzsche me diziam. Meu guia era estes livros, os quais levava na mochila durante todo o percurso. Os inúmeros apontamentos e anotações feitos durante a leitura dos mesmos, diziam-me pouco da « teoria nietzschiana » (muito raramente associava os lugares à obra, os estados psicológicos à intenção do autor). Ao final de cada dia, quando nos hotéis me colocava a registrar as impressões colhidas, invadia-me a sensação esquisita de que enfim eu o compreendia, ainda que não conseguisse esclarecer a que este vacilante saber seria posto. Assim como em Gênova, pus-me a percorrer outros tantos lugares nietzschianos – Nice, Recoaro, Sils, Turim, Èze, Veneza, Portofino, Basiléia... Passei a compreender e admirar ainda mais esse meu filósofo que, no itinerário de sua existência, deixou mais do que uma rica obra filosófica, oferecendo aos curiosos e apaixonados como eu, traços os mais diversos, inesgotáveis rastros de uma vida que ele mesmo, em *Ecce Homo*, chamou de destino. *Por que sou um destino* é a seção que põe fim ao livro. Saí, então, à procura deste destino, amparado no tecido de contingências biográficas que só os dias com Nietzsche poderiam me oferecer. Meu filósofo, até então de papel, foi intoxicado pela geografia e por esses encontros com os lugares e as coisas que neles acontecem. Se por um lado eles me dão a matéria, sinto-me aliviado ao emprestar-lhes meu imaginário.

Como acredito ser comum aos que, como eu, se colocam a escrever sobre escritores que não se envergonham de si, saí também à procura do homem que assinava Henry Miller nos seus escritos. Por alguma questão a qual não saberia de antemão explicitar, é Miller, o expatriado de *Trópico de Câncer*, que levou-me a essa estranha obsessão biofágica. Tornei-me então pantagruélico. Queria esta vida milleriana e ao querê-la queria igualmente sua Paris. Câncer é o tempo carcomido nesta Paris que, « como uma puta, de longe te seduz e de perto te devora », escreve Miller. Como é comum a todo começo, ser um tanto ambicioso, quis buscar em terras parisienses este Henry Miller de todos, construir uma figura capaz de ser reconhecida em sua totalidade (minha primeira *dolce illusione*). Escrutinei cada página de meu *Trópico de Câncer* (nesta época meu guia era um velho exemplar publicado em 1945 pela Éditions Denoël, a primeira

edição francesa do livro), mapeando todos os lugares e personagens por ele citados, na intenção de percorrê-los, um a um, metodicamente. A Paris de *Trópico de Câncer* é a Paris dos hotéis: do Hôtel Saint-Germain-des-Près, do Hôtel des Écoles, do Hôtel Central... É também a Paris dos Cafés e das brasseries: do Dôme, do Café Select, do La Coupole, do Wepler... A Paris de Miller é sobretudo a Paris das ruas, boulevards e arrondissements: rue Bonaparte, Avenue du Maine, Boulevard Montparnasse, Montmartre, Clichy, Villa Seurat... Estar em Paris com Henry Miller é ser também carcomido pelas infecções literárias que inviabilizam a desejada pureza desta geografia contida no livro. Em sua grande maioria, os lugares ainda estão; para o gozo do biógrafo, eles ainda resguardam o mesmo nome e endereço, disponíveis (como é comum em Paris) ao olhar dos famintos turistas. Com a ajuda de cartas e de outras biografias, aos poucos fui reconstruindo os caminhos do escritor. As suas insistentes e frustradas caminhadas ao American Express, na tentativa de verificar a presença de algum cheque enviado por June, foram também feitas por mim. Para Miller, o cheque costumava não vir. Para mim, era Miller que se recusava a ser liquidado. Dei-me conta de que meus registros eram também registros desta recusa, algo que me convidava a fazer o que Henry Miller mesmo havia me aconselhado: « DEUS SABE QUE JÁ VIVI em Paris o tempo suficiente para não me sentir surpreendido com coisa alguma. Aqui não é necessário procurar deliberadamente aventuras, tal como acontece em Nova Iorque... só é preciso ter um pouco de paciência e aguardar; a vida virá ao nosso encontro nos locais mais incríveis e obscuros e as coisas passam-se aí. »ⁱ

Hoje, olhando para a raridade que se

encontra em minha frente, o luxuoso exemplar 233 de *Tropique du Câncer* (1947), com litogravuras originais de Timar, leio um Henry Miller carregado por estas tantas coisas que se passam quando não se quer a todo custo ser surpreendido. A raridade talvez não esteja no livro (o meu exemplar, por certo, é lindo), nem nas inúmeras fotografias que tirei. Dou-me conta de que a totalidade de Miller, a qual anteriormente desejava, era a totalidade possível a alguém. Na realidade, desconfio que eu seja este alguém sobre o qual me refiro, e que aquele Henry Miller de todos não passa de um Henry Miller para mim. Também suspeito que nem mesmo eu o tenha encontrado. A dita « biografia do escritor » passou a ser a grafia de uma vida que nos atravessou por inteiro. Talvez eu tenha partido de Henry Miller, mas é ela, a vida, que nos parte sempre que tentamos mais uma vez grafá-la. A vida de Henry Miller é essa Paris negligente e intoxicada por Henry Miller. Ele não está em nenhum lugar e pode ser visto em quase todos.

A biografia é para mim essa vida sobre a qual se consegue viver alguma coisa além dela mesma. Se todas essas vidas de Miller e Nietzsche agora existem, então que elas se encontrem.

Em todos os momentos cruciais de minha vida,
encontrei o autor que me convinha .
Henry Miller⁹⁹

⁹⁹ Brassã. *Henry Miller*, rocher heureux, 1978, p.129.

É setembro de 1928. June Mansfield e Henry Miller estão subindo a trilha que leva a Èze, o vilarejo medieval ao sul da França. Duas horas de caminhada sob o sol do meio-dia. Uma natureza selvagem e quase desprovida de humanos.

A aldeia circunda a base do castelo situado no alto de um pico rochoso. Vistos de baixo, os casebres empoleirados lembram um ninho de águia.

Èze é a parte rochosa do Mediterrâneo. O Mediterrâneo é incrível e Henry Miller não para de falar.

A Europa é a História e isso é enlouquecedor. A areia pisoteada de Èze é monumento. No alto, Romanos avistavam invasores e defendiam o Império. Suspeito que estamos sapateando sobre um Louvre.

O corpo está entusiasmado. Nietzsche anda durante sete ou oito horas pela colina. É janeiro de 1884 e ele não completou ainda seu quadragésimo aniversário.

Nietzsche testemunha a si-mesmo: « Aquele capítulo decisivo que traz o título *Das velhas e novas tábuas* foi composto na tão fatigante subida da estação ao maravilhoso castelo mourisco de Èze »ⁱⁱ.

« Ele é o vestíbulo de minha filosofia, construído para mim, para dar-me coragem ». O filósofo está falando de Zaratustra.

Novembro de 2009. Se há um começo nesta minha presença aqui em Èze, há também Henry Miller. Os começos são nossos pequenos vestíbulos. Se não os temos, inventamos.

Miller prefere a vista sobre as colinas. O movimento do mar próximo fatiga seus olhos. A sua pálpebra direita versa sobre uma diagonal que despenca no rosto que já não é mais o de um jovem. Ele tem os olhos de um mandarim. Os olhos de Nietzsche são profundos e míopes.

Enquanto sobe a colina, Henry Miller não sabe que Nietzsche esteve em Èze. A História lhe assedia à espreita.

Jay Martin, o biógrafo, sabe e revela-me antes mesmo de Henry e June. Na página 128 de seu *Toujours vif et joyeux, la vie de Henry Miller* (1979) leio: « Eles visitam Èze-sur-Mer onde Nietzsche escreveu *Assim falava Zaratustra* ». As biografias são rápidas e não conseguem guardar segredos.

Èze, *Chemin Frederic Nietzsche*. Eu estou descendo o caminho que agora leva o nome do filósofo e que ignora a presença de Henry Miller. Dou-me conta de que sou a testemunha desta negligência.

Nietzsche tem 39 anos e Miller 37. Em Èze, sou o mais jovem dos três. Tenho 32.

É 1939 e a guerra é iminente. Antes de seu embarque para a Grécia, Miller está novamente em Èze. Foi só neste momento que diz ter descoberto a força do Mediterrâneo, seu horizonte azul chapado, as cores de lavanda e a camada alaranjada que se forma na linha entre o céu e o mar.

1939. Brassäi e Gilberte estão em Èze pela primeira vez. O casal caminha pelas ruelas calcinadas e cortadas por pequenas escadarias. Um labirinto de casas apoiadas umas sobre as outras. « É aqui que eu gostaria de morar! »– exclama Gilberte.

Uma senhora vestida de preto está tricotando ao lado e escuta a conversa. Ela tem uma casa para vender.

Leio em alguma biografia que a casa de Brassäi é uma construção erigida sobre ruínas medievais. Por onde quer que circule, a casa respira ares do século XV. Entretanto, nenhuma fotografia ou placa que a anuncie. Isto me faz pensar que quase todas as casas de Èze podem ser de Brassäi.

Uma certeza: a casa de Brassäi é próxima à casa que virá a ser de Blanchot. Neste pequeno vilarejo, tudo é tomado por vizinhança – uma vantagem daquilo que é minúsculo.

É 13 de maio de 1960 e Henry Miller está em Èze pela última vez. Ele tem 69 anos e está sob companhia de Brassäi. Aos pés da colina, os dois amigos bebem uma taça de vinho. Na mesa ao lado um senhor folheia seu livro de forma introspectiva.

« Por Deus, é Nietzsche! Olhe seus olhos, seu óculos, seu bigode... », exclama Miller.

Sobre a mesa do estrangeiro desconhecido, um jornal inglês, guardanapos repletos de anotações e um exemplar de *Assim falava Zaratustra*. Ele é também filósofo e diz se ocupar da grande ciência inventada por Nietzsche, a meteorologia política.

« Esta última estadia na Côte d'Azur surgiu-me como um adeus à França » – relata Henry Millerⁱⁱⁱ. Depois de 1960, nenhum relato de retorno por parte do escritor americano.

Nietzsche, entretanto, continuará sua errância por terras mediterrâneas durante seis invernos consecutivos. De 1883 a 1888, viverá em pensões modestas sob um círculo social muito restrito. Sua figura será aquela de um rosto invadido por grossas lentes e pelo jeito apagado, modesto, amável e polido. Os lábios são encobertos por um espesso bigode que não o impede de beijar a mão das mulheres e fazer cócegas na nuca das crianças.

Nice, dezembro de 2009. Desço na estação de trem com quatro endereços anotados na caderneta, tentando identificá-los no ordinário mapa disponível na estação. 1) Rue des Ponchettes, número 29. 2) Rue Saint-François-de-Paule, número 26, segundo andar à esquerda. 3) Petite rue St-Étienne, Pension Geneve. 4) Rue Ségurane, 38. Para isto que quero, o mapa é recheado de imprecisões. Ele me mostra aquilo que não estou disposto a visitar. A lente turística negligencia as coisas pequenas da cidade e do desejo.

Nice, 2 de dezembro de 1883. Nietzsche chega ao número 38 da rua Catherine Ségurane. Um imóvel de cinco andares, com a fachada em frente aos altos paredões que levam ao Château. Por 25 francos ao mês, Nietzsche aluga um quarto acima do primeiro vão de escadas. Ele está silencioso, enxerga muito pouco e ainda se recupera dos dias úmidos do inverno genovês.

Quase diariamente Nietzsche tem o hábito de subir a colina até o alto do castelo em ruínas. Hoje há um mirante batizado com o nome do filósofo. A caminhada o ajuda a dormir melhor à noite.

Estou no *Terrasse Nietzsche* e isso existe. Todos deveriam ter o direito de estar aqui.

Rue Catherine Ségurane, dezembro de 2009. O imóvel onde Nietzsche colocou os pés pela primeira vez em Nice é familiar. Do outro lado da rua, um senhor estranha a presença de alguém que observa cada janela com desmesurado rigor para um turista. Uma senhora passeia com dois cachorros brancos e cumprimenta-me com uma *politesse* que julgo verdadeira. Uma janela fechada abriga o silêncio que parece ser nietzscheano. Estamos apartados por 126 anos e alguns poucos metros.

Rapalo surgiu em minha vida com rapidez, como as primeiras páginas de Zaratustra nesta cidade ao lado de Gênova. Fico o tempo suficiente para acreditar na beleza de suas cores.

Rapalo, 2009. Pergunto à moça que trabalha na oficina de turismo se ela conhece a casa de Nietzsche. A jovem aponta com o dedo à esquerda, onde uma bela placa esculpida em mármore anuncia: « TROVANDO RACCOGLIMENTO PER IL SUO SPIRITO IRREQUIETO OSPITE DELL'HOTEL DELLA POSTA NELL'INVERNO 1882-83

FRIEDRICH NIETZSCHE QUI COMPONEVA LA PRIMA PARTE DELL' OPERA COSÌ PARLÒ ZARATHUSTRA DESTINATA A TRAMANDARNE NEL TEMPO L'IMMENZA PROFUNDITÀ DEL PENSIERO ET LA GENIALE ISPIRAZIONE POETICA ». Tem coisas que definitivamente ficam mais eternas quando postas no mármore e numa língua que não a nossa.

O italiano de Nietzsche tem um sotaque germânico que o deixa por vezes incompreensível. O francês de Henry Miller é sombreado por um « r » inconfundível, como é comum aos falantes da língua inglesa. Ele fala lentamente e seqüestra meus ouvidos com a delicadeza de sua voz.

Lugano, 13 de maio de 1877. « Fiz toda a viagem de Gênova a Milão em companhia de uma jovem bailarina de um teatro milanês. Camilla era *molto simpatica*, ó, você tinha que ter ouvido meu italiano! Se eu fosse um pachá, a teria levado à Pfâfers; ela poderia dançar para mim alguma coisa. Eu me arrependo por não ter ficado um pouco mais de tempo como ela, ao menos alguns dias » – carta de Nietzsche à amiga Malwida de Meysenbug^{iv}. Camilla provavelmente continuará sua carreira como bailarina. Terá ela dançado em alguma ópera de Rossini? O certo é que esta bailarina *molto simpatica* escutou o italiano vacilante de seu acompanhante de viagem. Resta, a nós, o relato de sua simpatia através das simpáticas palavras de Nietzsche. Dela nada mais ouviremos e Camila dança sobre o tablado de nossas biografias imaginárias.

Rapallo, Piazzetta Est. As janelas do antigo Hotel della Posta são belas e verdes. Uma palmeira dá a sensação de que teria sido muito agradável a estadia naquele lugar. Zaratustra foi parido por boas mãos. A geografia pode ser uma boa parteira.

Resolvemos almoçar no restaurante do prédio que teria sido o hotel de Nietzsche. Por esses acordos entre o desejo e o imaginário, o vinho foi sorvido com incomparável leveza. Brindamos sob o teto do filósofo.

A rota que leva à Saint-Margherita Ligure e Portofino é mesmo fantástica. Leio em voz alta a carta de Nietzsche que declara estar possuído pela beleza do lugar. Da janela do ônibus somos obrigados a concordar com cada palavra do filósofo.

Estou em frente ao Hôtel Central, 1 bis, rue du Maine, no 14^oarrondissement de Paris. Durante algum tempo este hotel ordinário foi a casa de Henry Miller. Ele vive com o amigo Alfred Perlès e com o pouco que lhe chega de Nova Iorque através do American Express.

Novembro de 1931. Miller escreve do quarto de Perlès, que ainda dorme. Ele procura se aquecer do frio. Com os dias cada vez mais congelantes, percebe-se com um rosto interessante, mais marcado, com rugas finas e pele ligeiramente queimada. Ele não se sente quadragenário.

Estou no quarto 44 do Hôtel Central, o mesmo onde Miller começa seu projeto do livro que virá a ser *Trópico de Câncer*. Leio na carta à Emil do dia 24 de agosto de 1931: « Tenho um novo projeto. Quero começar um álbum de minha vida em Paris. Comprei um belo livro com páginas brancas, bem costurado, com papel que pode servir de aquarela. Eu o chamo de « O livro 1 bis » (...) Um livro de minha vida, de minhas errâncias, de minhas ambições e de meu desespero. E com todos os ornamentos que me convêm »^v.

Tudo parece tão claro. 78 anos me separam do auto-batismo de Miller, daquilo que no prefácio de sua biografia, o biógrafo Robert Ferguson chama de bibliomorfose^{vi}.

Viver millerianamente é biobliomorfosear-se um pouco nesse Miller que me toma. Estou na banheira do quarto 44 e lendo *Trópico de Câncer*. Ao lado, o vinho me acompanha numa solidão que é sobretudo nietzschiana.

8 de março de 1932. Voltando de uma noitada no Viking Café, Anaïs é convidada para subir até o apartamento onde estamos agora. É a primeira noite de amor entre Miller & Nin. Estou mergulhado no plexo onde grandes coisas iniciam.

3 ou 4 de abril de 1883. Nietzsche escreve à amiga Malwida de Meysenbug desejando a solidão que é seu tesouro e maior tormento. « Gênova, Salita delle Battestine 8 (interno 4). Este endereço, no sentido mais estrito da palavra, é unicamente para

você »^{vii}.

A Salita delle Battestine é um lugar tão comum quanto à Villa Seurat, o endereço quase místico de Henry Miller em Paris. Do ângulo exato onde começam, as duas ruelas são espantosamente parecidas.

Gênova, outono de 1880. « As pessoas do bairro, que o viam sempre sozinho, com um livro nas mãos e um lenço à tiracolo, tão sagaz, tão doce, tão cortês para com toda aquela gente simples, o apelidaram de *il piccolo santo* »^{viii}. Nietzsche aceitava de bom coração estas marcas de respeito simples e afetuoso.

Salita delle Battestine. Um jovem encapuzado sobe rapidamente a ladeira ignorando a mim e a câmara que aponta para o número 8 daquele imóvel tão vulgar e maltratado.

Paris, outono de 1934. Em seu pequeno pedaço de mundo chamado Villa Seurat, Henry Miller se movimenta como um ciclone, subindo ou descendo a escada com a velocidade de um vento bravo. Ele não me parece um santo.

Nice, rue Saint-François-de-Paule, número 26, segundo andar à esquerda, artéria vizinha à rua de Ponchettes, número 29. No interior do imóvel, uma cama de solteiro, uma mesa de trabalho e uma poltrona ao estilo voltaire. Num quarto com vinte

pés de comprimento e quatorze de largura, iluminado por uma única janela, são escritos os fragmentos de *Além do bem e do mal*.

De todas as janelas do prédio somente uma pode ser a de Nietzsche. Três grandes colunas de folhas alcançam o primeiro quadrante da vidraça. Sinto que estou diante de uma poderosa descoberta.

Um senhor aparentemente andarilho pergunta-me do motivo de minhas fotografias. Digo que ali Nietzsche morou. Ele se surpreende porque até então aquilo era um prédio residencial com alguns escritórios de advocacia. Ao lado do interfone, pequenas placas: Michel CAPPONI, Avocat; Astrid LANFRANCHI, Avocat; Marina POUSSIN, Avocat. Por sorte não encontro o nome de Nietzsche e penso que a história não é tão eficaz quanto à publicidade.

Os restaurantes da velha Nice são coloridos. Mesmo com a chuva e a noite que chega, eles têm a presença de bons e vivazes bebedores. Peço uma *Birra Nizza Argento* e faço uma libação a Henry Miller. Escolho uma mesa ao lado da janela lateral do bar, de onde vejo a rue des Ponchettes, entristecido por não encontrar o número 29. É neste endereço não mais existente que Nietzsche passa o inverno de 1887 e redige o prefácio de *Aurora*.

Nice. É 1º de fevereiro de 1884 e Nietzsche se instala na Pension Genève, rua Saint-Étienne (hoje rua Rossini). Em frente ao endereço, bestificado,

guardo alguma coisa que não sei explicar. Uma mulher portando sacolas de supermercado sai do prédio e deixa a porta entreaberta.

É aproximadamente 21hs e entro na antiga pensão de Nietzsche. Dou-me o direito de cometer minha pequena imprudência. Sou personagem de um romance o qual pareço não escrever.

Dois espelhos, um em frente ao outro, me recebem com um belo jogo de reflexos que se perdem ao infinito. Dependendo do ângulo onde me coloco, estou nesta estranha imagem que se propaga desmesuradamente.

26 de outubro de 1886. Pension Genève. « Que outono melancólico! Um céu de chumbo, pesado, ninguém para me deixar um pouco mais ensolarado e nada ao redor senão meus velhos problemas, estes velhos problemas, sombrios como corvos » – deste lugar onde estou, Nietzsche escreve à Reinhart von Seydlitz^{ix}.

O silêncio do prédio tem o silêncio do domingo sendo engolido pela noite. Ouço somente os passos que não por acaso são os meus.

Abro o livro de correspondências de Nietzsche em frente à caixa de correio no interior do prédio. Forço para mim duas co-incidências e duas maneiras de estar dentro.

Nice, 6 de fevereiro de 1884. « Uns viajam porque buscam se encontrar. Outros porque querem se perder ». Carta à senhorita Simon.

« Sua vida parece se organizar numa alternância geográfica – e numa assonância vocálica: Sils e Nice, Nice e Sils » – é o que leio no bom livro de Patrick Mauriès^x.

Nietzsche deixa Nice para sempre em 2 de abril de 1888.

Sils-Maria, Suíça. É 6hs da manhã e Nietzsche se põe a contornar a pequena península de Chasté. A densa bruma proveniente do lago envelopa o pequeno pedaço de terra desgarrado.

Setembro de 2009, Nietzsche-Haus, Sils-Maria. Uma abundância quase incontrolável de pequenas impressões acumuladas. Durmo com o silêncio deste vento que derruba pinheiros centenários. Estamos dormindo em frente ao quarto do último Nietzsche. Atrás da porta, uma cama de solteiro, uma mesa, um armário, uma cadeira e uma escrivaninha com uma lâmpada alimentada por petróleo. O silêncio daqui é também o ardido silêncio do filósofo degladiando-se em sua ausência de sono.

A 5 metros de meu travesseiro o espaço infinito se abre no quarto onde não repousa o doente

insone. Um homem acordado é um homem rodeado de noite. O fantasma da casa é o ruído do velho assoalho pisoteado timidamente.

O vento que soa através das folhas entranha-se às frestas provocando assobios inquietantes e repetitivos. A minha história é feita deste rugoso thorubos o qual preciso esquecer para que consiga dormir.

Sils-Maria. É verão de 1935 e a pequena Anne Frank está ao lado dos pais, escolhendo um lugar plano para que possam fazer um piquenique. « Ela levanta os olhos e olha para o céu, sem pensar em só momento que o céu seria um dia e para sempre a sua sepultura » – escreve Stéphane Baumont^{xi}, no tocante livro que me arrebatou.

Arrepia-me a geografia de Sils e seu diálogo com os mortos. A receptividade implica uma fragilidade diante de corpos em colisão. Sils-Maria intercepta.

13 de maio de 1960. A confissão de Henry Miller à Brassäi^{xii}: « É impressionante! Eu sempre quis conhecer Sils-Maria e o vale superior da Engadina, este nobre lugar espiritual! ».

Gratidão? O biógrafo realiza desejos não realizados pelo seu biografado. Estamos conhecendo Sils-Maria pela primeira vez.

Turim, abril de 1888. Via Carlo Alberto, número 6. Nietzsche recebe uma carta de seu novo amigo George Brandes: « Se você lê em sueco, chamo sua atenção frente ao único homem genial da Suécia: August Strindberg. Você escreve sobre as mulheres do mesmo sentido que ele. Espero que seus olhos tenham melhorado »^{xiii}. Seis meses depois, ao receber de Nietzsche *O caso Wagner*, Dr.Brandes envia um exemplar ao escritor sueco. « Caro Nietzsche, um exemplar de sua obra entreguei ao maior dos escritores suecos, August Strindberg, o qual conquistei em sua causa. Ele é realmente genial, ainda que um pouco louco, como todos os gênios (e não gênios) » – novembro de 1888. « Ontem li com prazer, sentado em minha casa, *Casados*, do senhor August Strindberg. Eu o admirei sinceramente. Eu o admiraria ainda mais se não tivesse a sensação de que nele admiro um pouco a mim. Sigo em Turim, seu Nietzsche, monstro agora » – 20 de novembro de 1888.

Paris, 23 de novembro de 2009. O capítulo IX de *Trópico de Câncer* leva-me à Pensão Orfila, a residência maior de Strindberg em sua incursão pela loucura. Em suas idas ao American Express, Henry Miller passa quase que diariamente por este velho sobrado com uma placa fixada para a rua: EN CET IMMEUBLE, ALORS HÔTEL ORFILA, AUGUST STRINDBERG (1849-1812) A VÉCU EN FÉVRIER – JUILLET 1896 UNE PHASE DÉCISIVE DE SA VIE. O endereço é rue d'Assas, número 62, às costas do jardim de Luxembourg. Miller pede para ver o quarto que Strindberg havia ocupado.

21 de fevereiro de 1896 e Strindberg dá entrada na Pensão Orfila. O escritor passeia por Paris em meio a uma esquizofrenia que o assedia por todos os cantos. Ele sente o Quai Voltaire tremer sob seus pés, a ponte do Carrousel oscilar ao peso dos carros, num movimento que vai do pátio das Tuileries até à Avenue de l'Opéra. « Uma cidade está sempre vibrando. Mas para sentir esta vibração é preciso ter nervos afiados »^{xiv}.

Em frente à Pensão Orfila ponho-me a fotografar a placa pela qual Miller foi capturado e que nada diz de Miller. A fotografia registrará alguma coisa nesse jogo de impermanências?

Fotografias são pontos ligados por distâncias.

Paris. É agosto de 1934 e Artaud está deixando seu estúdio no número 18 da Villa Seurat. No dia 1º de setembro é Henry Miller que ocupa o apartamento. Anaïs Nin arruma o pequeno armário ainda bagunçado e encontra uma fotografia de Artaud no filme *La passion de Jeanne d'Arc*. Ela presenteia Henry com uma vitrola, um grande tapete e uma cortina de boa qualidade.

O fotógrafo Arnaud de Maigret é vizinho de Henry Miller. Villa Seurat está situada no coração de um distrito operário. O quarto de Miller situa-se sob o telhado.

É setembro de 1934 e *Trópico de Câncer* chega ao pequeno estúdio de Miller. « Enfim ele tinha

consigo o primeiro exemplar – ou seja, a primeira imagem verdadeira e autêntica de si-mesmo » – escreve o amigo Michael Fraenkel, um dos companheiros e moradores da Villa Seurat^{xv}.

Ainda que pareça infinitamente mais sombrio, Michael Fraenkel me faz pensar em Peter Gast. As vidas de Nietzsche e Miller têm a fluência destas intensas amizades.

O quarto da Villa Seurat, por Miller: « O atelier é formidável – perfeito! Exceto pelo fato de que me dá enxaquecas. Aqui tenho luz, ar, espaço e muita corrente de ar! Não há cobertura sob o telhado. Não há nada mais sobre o meu crânio! Então coloco um chapéu para trabalhar e um cachecol para aquecer meu nariz » – escreve Miller ao amigo Emil^{xvi}.

Os quartos de Miller e Nietzsche costumam ser visitados por dores de cabeça.

Maigret, o fotógrafo e amigo escreve: « Lembro das memoráveis noitadas com vinho tinto, onde Toda-Seurat estava lá reunida, batizando o futuro e perguntando se a guerra ia ou não acontecer »^{xvii}.

Setembro de 1939. Nas manchetes de todos jornais: VARSÓVIA BOMBARDEADA! A guerra chega e Miller se refugia provisoriamente na Grécia para logo voltar à América, o trópico de sua vida pregressa. « A França agora me parece um livro

fechado » - escreve à Anaïs. É o fim dos dias de Câncer. Ambos sabem que é também um fim para a própria vida em comum. « Na guerra a gente perde a vida só uma vez, na vida morre-se em muitas reprises » - Anaïs Nin^{xviii}.

Joë Bousquet, imóvel em sua cama, prisioneiro de seu martírio pessoal, escreve: « A mediocridade do mundo tem a imperfeição de nossa visão. Nós olhamos as coisas passar para esquecermos que são elas que nos olham a morrer »^{xix}. Com 21 anos, Bousquet se vê expurgado de sua própria vida por uma bala alemã que se aloja no ventre de sua coluna vertebral.

Estou em Lille, ao norte da França, novamente diante deste monumento que me devora. *Les Fusillés* traz a cena de cinco civis resistentes à ocupação alemã na Primeira Guerra, momento antes de serem fuzilados, no 21 de setembro de 1915. Dos cinco fuzilados, um em especial, atravessa-me por inteiro. É Sylvère Verhulst, um operário de estatura mediana e com ombros entregues. Dos quatro que estão em pé, Sylvère é o

único que tem a cabeça voltada para o chão. O desaparecimento parece ter a sua parcela de constrangimento.

Esculpido em 1929 por Félix-Alexandre Desruelles, o monumento foi totalmente destruído a golpes de martelo na segunda ocupação alemã, em 1940. Em 1960 os fuzilados foram reconstruídos de forma idêntica pela viúva do artista. O molde encontra-se hoje no Palais des Beaux Arts de Lille, tão inominável quanto aquilo que se vê a céu aberto. No museu, Sylvère está envolto a uma brancura silente que escorre por toda a superfície do corpo, maculado por pequenas cruces negras rabiscadas pela escultora. Sylvère é este homem com a cabeça eternamente baixa, voltado para um mesmo ponto do horizonte, sobre o qual não sabemos dizer se é um passado ou um futuro. À noite, sua silhueta se desfaz lentamente conforme as nuances oferecidas pelas nuvens que se atravessam sob a lua. Quando as luzes do museu são apagadas, Sylvère e os quatro outros fuzilados desaparecem.

Eu sei que ele espera e sua espera me pesa. Sylvère é para mim a ausência do tempo corrente e o esvaziamento da cronologia. Entre os dois Sylvères que me pesam pouco parece se passar a não ser o tempo que não é deles. Estamos sozinhos em Lille, a cidade que nada diz dos caminhos de Nietzsche e que nenhum vestígio de Henry Miller oferece. Caminhamos sobre o abismo do zero, numa biografia por vezes também fuzilada. Eu o olho em sua cabeça prostrada. Ele não me olha e olha para o chão.

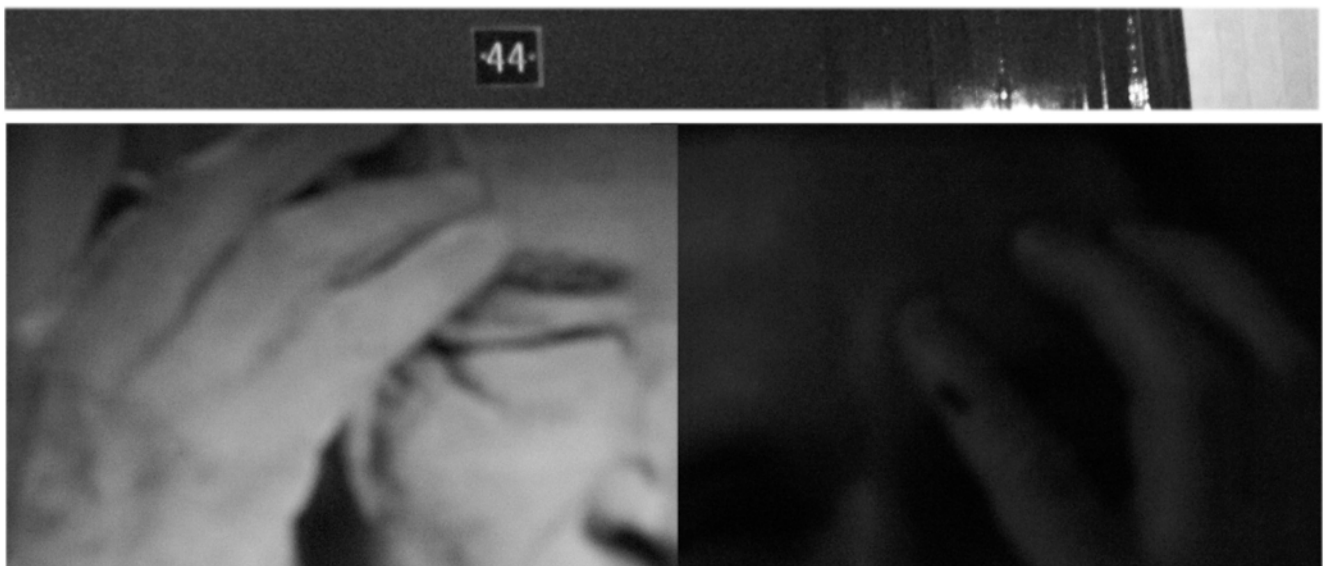
10 FOTOGRAFEMAS

Residência de Nietzsche. 8 Salita delle Battestine - Génova



Residência de Henry Miller. 18 Villa Seurat - Paris

Lugares aparentemente comuns



44 auto-retrato. Formulando um segredo

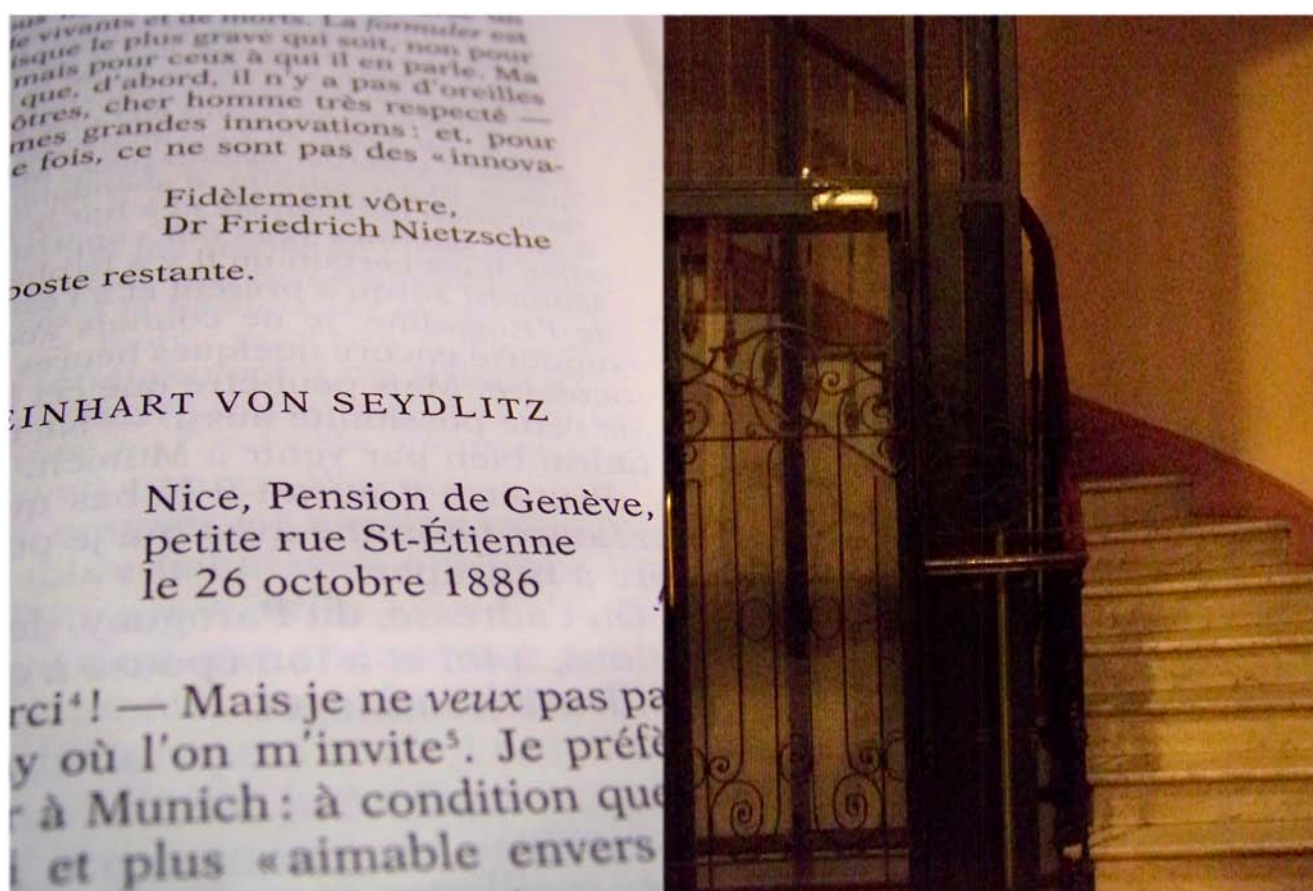
Residência de Henry Miller: 1 Bis Hôtel Central, rue du Maine - Paris

“Com todo meu entusiasmo por Nietzsche, Há o perigo de dar importância demasiada àquilo em que ele está fora de moda, a coisas às quais já se provou que ele falha” –
Henry Miller à Anaïs Nin, Clichy, 2 de junho de 1933



A última ópera de Nietzsche na França. L'Opéra de Nice

O que se perde no relato



Duas maneiras de estar

Residência de Strindberg. 62 rue d'Assas, Hôtel Orfila - Paris



Residência de Nietzsche. Piazzetta Est, Hotel Della Posta - Rapalo - Itália

“Um silêncio absoluto reina no quarto do lado oposto. Logo, ele ocupa ambos os quartos.
É desagradável ser assediado pelos dois lados” – Strindberg, Inferno



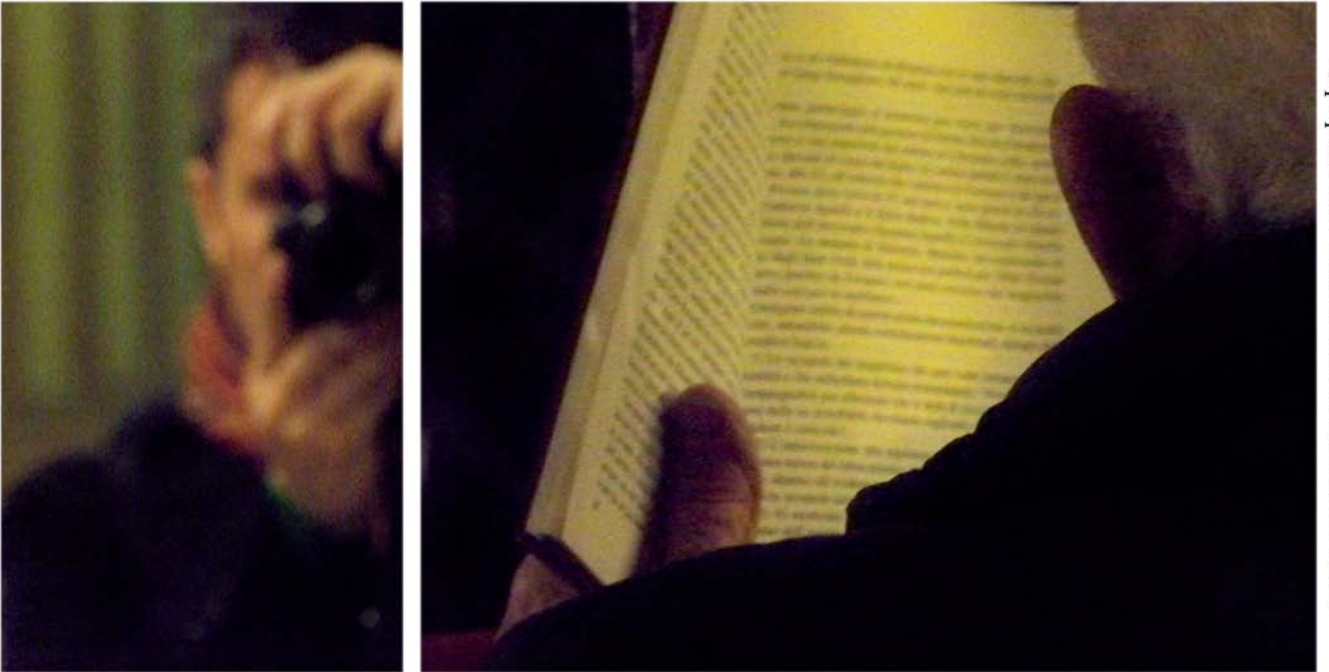
Nietzsche - Haus, Sils-Maria - Suíça

Vestiram estes sapatos. Por que não outros?



Sils-Maria - Suíça

Todos os rostos são autênticos



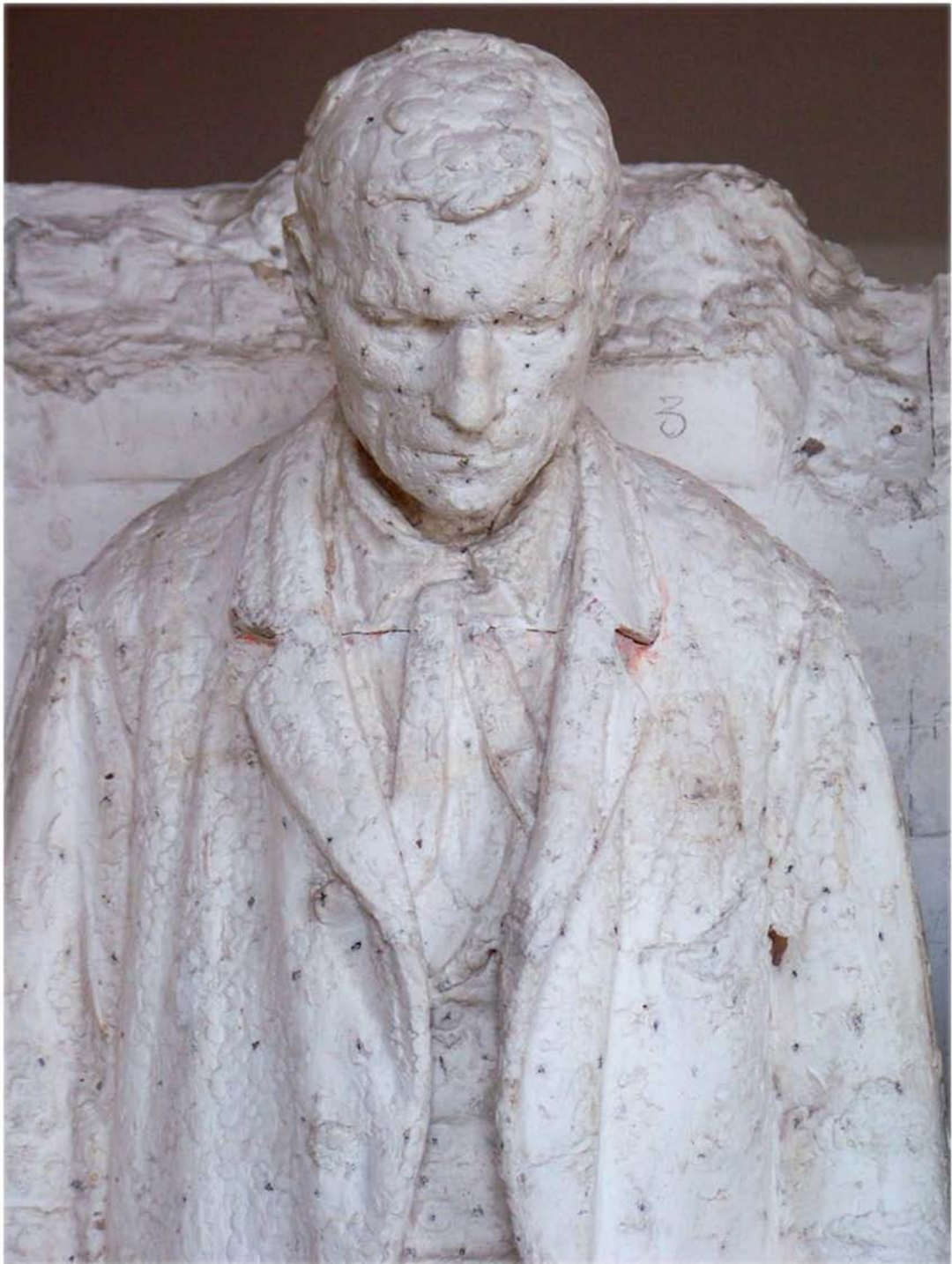
É sem dúvida uma mentira o que está em minha mão

Clochard na Place Saint-Germain-des-Près - Paris



Retrato de um homem velho segurando um lenço, de Tintoretto (1575). Museu do Louvre

O demônio da analogia



Les fusillés. Palais des Beaux-Arts - Lille, França

O silêncio que responde a qualquer tipo de serventia

- i Miller. *Opus Pistorum*, 1985, p.13.
- ii *Ecce Homo*, Assim falou Zaratustra, 4.
- iii Brassai. *Henry Miller: rocher heureux*, 1978, p.125.
- iv Nietzsche. *Correspondance avec Malwida von Meysenbug*, 2005, p.152.
- v Miller. *Lettres à Emil*, 1995, p.166.
- vi Robert Ferfuson. *Henry Miller: uma vida*, 1991.
- vii Nietzsche. *Lettres choisies*, 1986, p.235.
- viii Guy de Pourtalès. *Nietzsche en Italie*, 1929, p.66.
- ix Nietzsche. *Lettres choisies*, 2008, p.265.
- x Patrick Mauriès. *Nietzsche à Nice*, 2009, p.41
- xi Stéphane Baumont. *Friedrich Nietzsche & Anne Frank à Sils Maria*, 2006, p.68.
- xii Brassai. *Henry Miller: rocher heureux*, 1978, p.128.
- xiii Georg Brandes. *Nietzsche: un estudio sobre el radicalismo aristocrático*, 1927.
- xiv August Strindberg. *Inferno*, p.112.
- xv Michael Fraenkel. *Défense du Tropic du Cancer*, 1947, p.90-91.
- xvi Miller. *Lettres à Emil*, 1995, p.290.
- xvii Arnaud de Maigret. Henry miller et la Villa Seurat. In: *Magazine Littéraire*, Dossier Henry Miller, 1972, p.15-16.
- xviii Anaïs Nin. *1934-1939 – Journal*, 1971, p.360.
- xix Alain Robbe-Grillet. *Pour un nouveau roman*, p.113-114.